

Octavio Paz

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe



Seix Barral  Biblioteca Breve

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

o

LAS TRAMPAS DE LA FE

OCTAVIO PAZ

SOR JUANA INÉS
DE LA CRUZ

O

LAS TRAMPAS DE LA FE

TITULO: SOR JUANA INES DE LA CRUZ

COLECCION: BIBLIOTECA BREVE

© 1982, Octavio Paz

**Derechos exclusivos de edición en castellano reservados
para todo el mundo:**

© 1982, Editorial Seix Barral, S.A. — Barcelona (España)

**Reimpresión exclusiva para México de
Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.
Grupo Editorial Planeta de México
Avenida Insurgentes Sur núm. 1162
Col. Del Valle
Deleg. Benito Juárez, 03100
México, D.F.**

ISBN: 968-6005-41-2

Sexta reimpresión (México): agosto de 1993

**Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de
la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o
transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea
eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de
fotocopia, sin permiso previo del editor.**

Impreso y hecho en México-Printed and made in Mexico

**Impreso en los talleres de: Litográfica Ingramex, S.A.,
Centeno núm. 162, Col. Granjas Esmeralda
México, D.F.**

ADVERTENCIA

ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES
EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES



QUEDA PROHIBIDA
LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras",

—Thomas Jefferson



sin egoísmo

Para otras publicaciones visite

www.lecturasinegoismo.com

Facebook: Lectura sin Egoísmo

Twitter: @LectSinEgo

o en su defecto escribanos a:

lecturasinegoismo@gmail.com

Referencia: 806

**al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su rüina.**

Primero sueño

PROLOGO

HISTORIA, VIDA, OBRA

CUANDO yo comencé a escribir, hacia 1930, la poesía de sor Juana Inés de la Cruz había dejado de ser una reliquia histórica para convertirse en un texto vivo. El que encendió la chispa del reconocimiento, en México, fue un poeta: Amado Nervo. Su libro (*Juana de Asbaje*, 1910) está dedicado "a las mujeres todas de mi país y de mi raza". Este pequeño libro todavía se lee con agrado. Más tarde, entre 1910 y 1930, abundaron los estudios de erudición: había que desenterrar y fijar los textos. A los trabajos de Manuel Toussaint sucedieron los del infatigable Ermilo Abreu Gómez, que puso ante nuestros ojos por primera vez, en ediciones modernas, *Primero sueño*, la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Los poetas de Contemporáneos leyeron con simpatía y provecho a sor Juana, sobre todo Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, que editó los *Sonetos* y las *Endechas*. En esos años, a través del fervor inteligente de Cuesta, leí por primera vez los poemas de sor Juana. Me retuvieron los sonetos. No volví a leerla sino hasta 1950, en París. La revista *Sur* quiso celebrar el tercer centenario de su nacimiento y José Bianco me escribió, pidiéndome un artículo. Acepté el encargo, fui a la Biblioteca Nacional, consulté las viejas ediciones y escribí un pequeño ensayo, origen lejano de este libro.

Como si se tratase de una presencia recurrente, cíclica, sor Juana reapareció en 1971. La Universidad de Harvard me invitó a dar unos cursos y al preguntarme cuál sería el tema de uno de ellos, respondí sin mucho pensarlo: *Sor Juana Inés de la Cruz*. Tuve que volver a leerla y leer mucho de lo que se ha escrito sobre ella y que yo había olvidado o no conocía. Ya para entonces Alfonso Méndez Plancarte había publicado su ejemplar edición de las *Obras completas*. Las bibliotecas de Harvard provocaron y, asimismo, saciaron mi curiosidad. En sus pasillos me encontraba a veces con Raimundo Lida; hablábamos de sor Juana, la música y la numerología mística. Repetí el curso en 1973 y con las notas que había hecho durante esos años impartí, en 1974, en El Colegio Nacional, una serie de confe-

rencias: *Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y su obra*. Al año siguiente, al releer las notas y oír las cintas magnetofónicas, pensé que valdría la pena utilizarlas en un libro que fuese, simultáneamente, un estudio del tiempo en que ella vivió y una reflexión sobre su vida y su obra. Historia, biografía y crítica literaria. Comencé a escribirlo pero de una manera intermitente, interrumpido con frecuencia por otros quehaceres. Concluí, hacia 1976, las tres primeras partes. Después, durante varios años, nada. El proyecto dormía y estuve a punto de abandonarlo. A fines de 1980, movido —o más bien: removido— por una suerte de remordimiento, volví al inconcluso manuscrito. En el primer semestre de 1981 escribí las tres partes siguientes, las finales.

Mi libro no es el primero sobre sor Juana ni será el último. La bibliografía sobre su persona y su obra cubre tres siglos y se extiende a varias lenguas, aunque todavía nos falta el previsible estudio de algún erudito japonés. Las últimas en llegar fueron las mujeres. Pero han reparado el retraso con entusiasmo: Dorothy Schons, Anita Arroyo, Eunice Gates Joinier, Clara Campoamor, Elizabeth Wallace, Gabriela Mistral, Luisa Luisi, Frida Schultz y otras. A este grupo se han unido recientemente Georgina Sabat de Rivers y Margarita López Portillo. A la última le debemos, además, una obra que merece reconocimiento: el rescate y la reconstrucción del claustro de San Jerónimo.

La palabra *seducción*, que tiene resonancias a un tiempo intelectuales y sensuales, da una idea muy clara del género de atracción que despierta la figura de sor Juana Inés de la Cruz. Ya su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, se regocijaba de que hubiese tomado el velo pues

habiendo conocido [...] lo singular de su erudición junto con su no pequeña hermosura, atractivos todos a la curiosidad de muchos, que desearían conocerla y tendrían por felicidad el cortejarla, solía decir que no podía Dios enviar azote mayor a aqueste reino que si permitiese que Juana Inés se quedase en la publicidad del siglo.

Los temores del padre Núñez se cumplieron aunque de una manera que él no previó. Ni la escasez de noticias sobre los episodios centrales de su vida ni la desaparición de la

gran mayoría de sus papeles personales y de su abundante correspondencia han substraído a Juana Inés de "la publicidad del siglo". Desde hace más de cincuenta años su vida y su obra no cesan de intrigar y apasionar a los eruditos, a los críticos y a los simples lectores: ¿por qué escogió, siendo joven y bonita, la vida monjil?; ¿cuál fue la verdadera índole de sus inclinaciones afectivas y eróticas?; ¿cuál es la significación y el lugar de su poema *Primero sueño* en la historia de la poesía?; ¿cuáles fueron sus relaciones con la jerarquía eclesiástica?; ¿por qué renunció a la pasión de toda su vida, las letras y el saber?; ¿esa renuncia fue el resultado de una conversión o de una abdicación? Este libro es una tentativa por responder a tales preguntas.

El enigma de sor Juana Inés de la Cruz es muchos enigmas: los de la vida y los de la obra. Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica a la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras. Entre los estudios consagrados a sor Juana hay dos que ilustran las limitaciones del método que pretende explicar la obra por la vida. El primero es la biografía del padre jesuita Diego Calleja. Fue su primer biógrafo. Para Calleja la vida de sor Juana es un gradual ascenso hacia la santidad; cuando percibe alguna contradicción entre esta vida ideal y lo que dice realmente la obra, trata de minimizar la contradicción o la esquivar. La obra se convierte en una ilustración de la vida de la monja, es decir, en un discurso edificante. En el polo opuesto se encuentra el profesor alemán Ludwig Pfandl. Influido por el psicoanálisis, descubre en sor Juana una fijación de la imagen paternal, que la lleva al narcisismo: sor Juana es una personalidad neurótica, en la que predominan fuertes tendencias masculinas. Para el padre Calleja la obra de sor Juana no es sino una alegoría de su vida espiritual; para Pfandl es la máscara de su neurosis. De una y otra manera la obra de sor Juana deja de ser una obra literaria: lo que leen en ella estos dos críticos es la transposición de su vida. Una vida santa para Calleja y un conflicto

neurótico para Pfandl. La obra se convierte en jeroglífico de la vida; en realidad, como obra, se evapora.

No niego que la interpretación biográfica sea un camino para llegar a la obra. Sólo que es un camino que se detiene a sus puertas: para comprenderla realmente, debemos traspasarlas y penetrar en su interior. En ese momento la obra se desprende de su autor y se transforma en una realidad autónoma. Inmersos en la lectura, cesan de interesarnos los motivos inconscientes que hayan podido mover a Cervantes a escribir el *Quijote*. Tampoco nos interesan sus razones; esas razones son una interpretación y nosotros, tácitamente, por el solo hecho de leer su libro, superponemos a las interpretaciones del autor las nuestras. La obra se cierra al autor y se abre al lector. El autor escribe impulsado por fuerzas e intenciones conscientes e inconscientes pero los significados de la obra —y no sólo los significados: los placeres y sorpresas que nos depara su lectura— nunca coinciden exactamente con esos impulsos e intenciones. Las obras no responden a las preguntas del autor sino a las del lector. Entre la obra y el autor se interpone un elemento que los separa: el lector. Una vez escrita, la obra tiene una vida distinta a la del autor: la que le otorgan sus lectores sucesivos.

Otros ven la obra como una realidad independiente, autónoma. Parten de una idea que me parece justa: la obra tiene características propias, irreducibles a la vida del autor. Es lícito ver en los poemas de sor Juana Inés de la Cruz ciertas peculiaridades que, incluso si son de origen psicológico, constituyen variedades de los estilos imperantes en su época. La suma de esas variantes y peculiaridades hacen de su obra algo único, irrepetible y autosuficiente. No obstante, aunque nos parezca única —y aunque, en efecto, lo sea— es evidente que la poesía de sor Juana está en relación con un grupo de obras, unas contemporáneas y otras que vienen del pasado, de la Biblia y los Padres de la Iglesia a Góngora y Calderón. Esas obras constituyen una tradición y por eso se le aparecen al escritor como modelos que debe imitar o rivales que debe igualar. El estudio de la obra de sor Juana nos pone inmediatamente en relación con otras obras y éstas con la atmósfera intelectual y artística de su tiempo, es decir, con todo eso que constituye lo que se llama “el espíritu de una época”. El espíritu y algo

más fuerte que el espíritu: *el gusto*. Entre la vida y la obra encontramos un tercer término: la sociedad, la historia. Sor Juana es una individualidad poderosa y su obra posee innegable singularidad; al mismo tiempo, la mujer y sus poemas, la monja y la intelectual, se insertan en una sociedad: Nueva España al final del siglo xvii.

No pretendo explicar la literatura por la historia. El valor de las interpretaciones sociológicas e históricas de las obras de arte es indudablemente limitado. Al mismo tiempo, sería absurdo cerrar los ojos ante esta verdad elemental: la poesía es un producto social, histórico. Ignorar la relación entre sociedad y poesía sería un error tan grave como ignorar la relación entre la vida del escritor y su obra. Pero ya Freud nos previno: el psicoanálisis no puede explicar enteramente la creación artística; y del mismo modo que hay en el arte y en la poesía elementos irreductibles a la explicación psicológica y biográfica, los hay que son irreductibles a la explicación histórica y sociológica. Entonces, ¿en qué sentido me parece válida la tentativa de insertar la doble singularidad de sor Juana, la de su vida y la de su obra, en la historia de su mundo: la sociedad aristocrática de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo xvii? Estamos ante realidades complementarias: la vida y la obra se despliegan en una sociedad dada y, así, sólo son inteligibles dentro de la historia de esa sociedad; a su vez, esa historia no sería la historia que es sin la vida y las obras de sor Juana. No basta con decir que la obra de sor Juana es un producto de la historia; hay que añadir que la historia también es un producto de esa obra.

Las relaciones entre obra e historia tampoco son simples. Afirmé más arriba que la obra nunca aparece aisladamente sino en relación con otras obras, del pasado y del presente, que son sus modelos y sus rivales. Agrego ahora que hay otra relación no menos determinante: la relación con los lectores. Se habla mucho de la influencia del lector sobre la obra y sobre el autor mismo. En toda sociedad funciona un sistema de prohibiciones y autorizaciones: el dominio de lo que se puede hacer y de lo que no se puede hacer. Hay otra esfera, generalmente más amplia, dividida también en dos zonas: lo que se puede decir y lo que no se puede decir. Las autorizaciones y las prohibiciones comprenden una gama

de matices muy rica y que varía de sociedad a sociedad. No obstante, unas y otras pueden dividirse en dos grandes categorías: las expresas y las implícitas. La prohibición implícita es la más poderosa; es lo que "por sabido se calla", lo que se obedece automáticamente y sin reflexionar. El sistema de represiones vigente en cada sociedad reposa sobre ese conjunto de inhibiciones que ni siquiera requieren el asentimiento de nuestra conciencia.

En el mundo moderno, el sistema de autorizaciones y prohibiciones implícitas ejerce su influencia sobre los autores a través de los lectores. Un autor no leído es un autor víctima de la peor censura: la de la indiferencia. Es una censura más efectiva que la del Índice eclesiástico. No es imposible que la impopularidad de ciertos géneros —la de la poesía, por ejemplo, desde Baudelaire y los simbolistas— sea el resultado de la censura implícita de la sociedad democrática y progresista. El racionalismo burgués es, por decirlo así, constitucionalmente adverso a la poesía. De ahí que la poesía, desde los orígenes de la era moderna —o sea: desde las postrimerías del siglo XVIII— se haya manifestado como rebelión. La poesía no es un género moderno; su naturaleza profunda es hostil o indiferente a los dogmas de la modernidad: el progreso y la sobrevaloración del futuro. Ciertamente, algunos poetas han creído sincera y apasionadamente en las ideas progresistas pero lo que dicen realmente sus obras es algo muy distinto. La poesía, cualquiera que sea el contenido manifiesto del poema, es *siempre* una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad burguesa. Nuestra sociedad cree en la historia —periódico, radio, televisión: el ahora— y la poesía es, por naturaleza, extemporánea.

En otras sociedades, por encima de la cofradía anónima de los lectores normales, hay un grupo de lectores privilegiados que se llaman el arzobispo, el inquisidor, el secretario general del Partido, el Politburó. Esos lectores terribles influyeron en sor Juana Inés de la Cruz tanto como sus admiradores. En su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* nos dejó una confesión: "no quiero ruidos con la Inquisición". Los lectores terribles son una parte —y una parte determinante— de la obra de sor Juana. Su obra nos dice algo pero para entender ese *algo* debemos darnos cuenta de que es un

decir rodeado de silencio: *lo que no se puede decir*. La zona de lo que no se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles. La lectura de sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Ese silencio no es una ausencia de sentido; al contrario: aquello que no se puede decir es aquello que toca no sólo a la ortodoxia de la Iglesia católica sino a las ideas, intereses y pasiones de sus príncipes y sus órdenes. La palabra de sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces. La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia.

Esta sumaria descripción de las relaciones entre el autor y sus lectores, entre aquello que se puede decir y aquello que es indecible, omite algo esencial: con frecuencia el autor comparte el sistema de prohibiciones —tácitas pero imperativas— que forman el código de lo *decible* en cada época y en cada sociedad. Sin embargo, no pocas veces y casi siempre a pesar suyo, los escritores violan ese código y dicen lo que no se puede decir. Lo que ellos y sólo ellos *tienen* que decir. Por su voz habla la *otra* voz: la voz réproba, su verdadera voz. Sor Juana no fue una excepción. Al contrario: sus contemporáneos percibieron muy pronto, en su voz, la irrupción de la voz *otra*. Ésa fue la causa de las desdichas que sufrió al final de su vida. Porque estas transgresiones eran y son castigadas con severidad; y más: no es extraño que en algunas sociedades —como la Nueva España del siglo xvii— el escritor mismo se convierta en el aliado y aun en el cómplice de sus censores. En el siglo xx, por una suerte de regresión histórica, abundan también los ejemplos de escritores e ideólogos transformados en acusadores de sí mismos. La semejanza entre los años finales de sor Juana y estos casos contemporáneos me hicieron escoger como subtítulo de mi libro el de la sección última: *Las trampas de la fe*. Confieso que esta frase no se aplica a toda la vida de sor Juana y que tampoco define el carácter de su obra: lo mejor de ella misma y de sus escritos escapa a la seducción de esas trampas. Pero me parece que la expresión alude a

un mal común a su época y a la nuestra. Vale la pena subrayarlo y por eso la he mantenido: aviso y escarmiento.

La obra sobrevive a sus lectores; al cabo de cien o doscientos años es leída por otros lectores que le imponen otros sistemas de lectura e interpretación. Los lectores terribles desaparecen y en su lugar aparecen otras generaciones, cada una dueña de una interpretación distinta. La obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores. Esas interpretaciones son en realidad resurrecciones: sin ellas no habría obra. La obra traspasa su propia historia sólo para insertarse en otra historia. Creo que puedo concluir: la comprensión de la obra de sor Juana incluye necesariamente la de su vida y de su mundo. En este sentido mi ensayo es una tentativa de *restitución*; pretendo restituir a su mundo, la Nueva España del siglo xvii, la vida y la obra de sor Juana. A su vez, la vida y la obra de sor Juana nos restituye a nosotros, sus lectores del siglo xx, la sociedad de la Nueva España en el siglo xvii. Restitución: sor Juana en su mundo y nosotros en su mundo. Ensayo: esta restitución es histórica, relativa, parcial. Un mexicano del siglo xx lee la obra de una monja de la Nueva España del siglo xvii. Podemos comenzar.

O. P.

AGRADECIMIENTOS

1

Al Instituto de Estudios y Documentos Históricos, que me proporcionó fotocopias de libros de difícil acceso.

A la biblioteca de la Universidad de Yale, que me permitió fotocopiar el libro del padre Atanasio Kircher: *Iter Exstaticum* (Nuremberg, 1671).

A José Luis Martínez, que me abrió las puertas de su biblioteca, me obsequió fotocopias de algunos libros y me ayudó, como siempre lo ha hecho, con sus consejos y su amistad.

A Eusebio Rojas Guzmán, que con paciencia y amistad hizo la copia mecanográfica de este libro.

2

Uso el texto de las *Obras completas* publicadas por el Fondo de Cultura Económica en cuatro volúmenes: I. *Lírica personal* (México, 1951); II. *Villancicos y letras sacras* (México, 1952); III. *Autos y loas* (México, 1955), y IV. *Comedias, sainetes y prosa* (México, 1957). Alfonso Méndez Plancarte fue el editor de los tres primeros volúmenes y el autor de los prólogos y las notas; a su muerte, Alberto G. Salceda, su amigo y colaborador, se encargó del cuarto tomo. Cito los poemas y los otros textos siguiendo la numeración de las mencionadas *Obras completas*. A veces abrevio algunos títulos: *Respuesta por Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, *Fama*, por *Fama y obras póstumas*, etcétera.

O. P.

Primera Parte

EL REINO DE LA NUEVA ESPAÑA

1. *Una sociedad singular*
2. *El estrado y el púlpito*
3. *Sincretismo e Imperio*
4. *Una literatura trasplantada*

1. UNA SOCIEDAD SINGULAR

UNA SOCIEDAD se define no sólo por su actitud ante el futuro sino frente al pasado: sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos. Aunque los mexicanos estamos preocupados —mejor dicho: obsesionados— por nuestro pasado, no tenemos una idea clara de lo que hemos sido. Y lo que es más grave: no queremos tenerla. Vivimos entre el mito y la negación, deificamos a ciertos períodos, olvidamos a otros. Esos olvidos son significativos; hay una censura histórica como hay una censura psíquica. Nuestra historia es un texto lleno de pasajes escritos con tinta negra y otros escritos con tinta invisible. Párrafos pletóricos de signos de admiración seguidos de párrafos tachados. Uno de los períodos que han sido tachados, borroneados y enmendados con más furia ha sido el de Nueva España. Hay dos versiones populares de la historia de México y en las dos la imagen de Nueva España aparece deformada y disminuida. Naturalmente, esa deformación no es sino la proyección de nuestras deformaciones.

La primera versión puede reducirse a lo siguiente: México nace con el Estado azteca o aun antes; pierde su independencia en el siglo XVI y la recobra en 1821. Según esta idea, entre el México azteca y el moderno no sólo hay continuidad sino identidad; se trata de la misma nación y por eso se dice que México *recobra* su independencia en 1821. Nueva España es un interregno, un paréntesis histórico, una zona vacía en la que apenas si algo sucede. Es el período del cautiverio de la nación mexicana. El régimen de Moctezuma, aunque haya oprimido a todas las naciones indias, fue un régimen nacional mientras que el virreinato fue un régimen extranjero; de ahí que la Independencia sea una restauración. Esta versión posee una coloración mítica. La otra versión es una metáfora a un tiempo agrícola y biológica: las raíces de México están en el mundo prehispánico; los tres siglos de Nueva España, especialmente el XVII y el XVIII, son el período de gestación; la Independencia es la madurez de la nación, algo así como su mayoría de edad. La segunda versión es más sensata pero ve nuestra historia

como una ininterrumpida evolución progresiva; al subrayar con exceso la continuidad del proceso histórico, hace caso omiso de las rupturas y las diferencias.

La verdad es que la historia de México es una historia a imagen y semejanza de su geografía: abrupta, anfractuosa. Cada período histórico es como una meseta encerrada entre altas montañas y separada de las otras por precipicios y despeñaderos. La conquista fue la gran ruptura, la línea divisoria que parte en dos nuestra historia: de un lado, el de allá, el mundo precolombino; del otro lado, el de acá, el virreinato católico de Nueva España y la República laica e independiente de México. El segundo período comprende dos proyecciones opuestas, excéntricas y marginales de la civilización occidental: la primera, Nueva España, fue una realidad histórica que nació y vivió en contra de la corriente general de Occidente, es decir, en oposición a la modernidad naciente; la segunda, la República de México, fue y es una apresurada e irreflexiva adaptación de esa misma modernidad. Una imitación, diré de paso, que ha deformado a nuestra tradición sin convertirnos, por lo demás, en una nación realmente moderna.

El tajo de la conquista es de tal modo neto y profundo que casi todos sentimos la tentación de ver al mundo precolombino como un todo compacto y sin fisuras. No es así. En ese mundo también hubo divisiones y discontinuidades. En primer término, nos encontramos frente a una división de orden espacial, constante en toda la historia mesoamericana desde el neolítico: los nómadas y los sedentarios. Esta división es a un tiempo geográfica y cultural: el Norte y el Sur, los bárbaros y los civilizados —o como decían los nahuas: los toltecas y los chichimecas—. En el área de los sedentarios, sede de la civilización mesoamericana, nos encontramos con una gran diversidad de culturas, lenguas y Estados, desde los olmecas a los teotihuacanos, zapotecas, mixtecas y la plural familia maya, ella también dividida en muchas ciudades-Estados. Este mundo, rico en particularidades, antagonismos y diferencias, está dividido a su vez, desde el punto de vista de la historia de esas sociedades, en dos grandes períodos. El primero es el de las “grandes teocracias”, como lo llaman los historiadores, es decir, la época de Teotihuacan, Monte Albán y las ciudades-Estados mayas. Este

período dura hasta el siglo ix; en seguida, la etapa propiamente histórica, dividida también en dos períodos: el de Tula y el de México-Tenochtitlan. Ahora bien, por más radicales que hayan sido los cambios de la historia mesoamericana y por más profundas que sean las diferencias entre México-Tenochtitlan y Palenque o Tikal, es claro que los cambios ocurrieron y se produjeron *dentro* de una civilización. El gran corte, hay que repetirlo, fue la conquista porque fue un cambio de civilización.

Los mexicanos del siglo xx, sin excluir a los indios puros, vemos al mundo precolombino como a un mundo que está del *otro lado*. Lo vemos no sólo alejado en el tiempo sino en la *otra* vertiente. Es claro —aunque la opinión oficial, por una aberración intelectual y moral, se niegue a aceptarlo— que hay mayores afinidades entre el México independiente y la Nueva España que entre ambos y las sociedades prehispánicas. La prueba es que nuestra reacción ante el mundo indio no es muy distinta a la de los novohispanos. La Nueva España, sobre todo en los siglos xvii y xviii, se interesó por la recuperación del pasado precolombino, no sin someterlo antes a una curiosa idealización; al mismo tiempo prosiguió, en el norte, la evangelización de los indios, iniciada por los primeros franciscanos y dominicos. El México independiente, especialmente el del siglo xx, surgido de la Revolución Mexicana, ha continuado ambas tareas: la reconquista del pasado indio, con propósitos de autojustificación e idealización, y la integración de los grupos indígenas en la sociedad mexicana. Nuestros antropólogos y maestros rurales son los descendientes de los misioneros de los siglos xvi y xvii. Han cambiado la retórica y las ideas, no el movimiento general de la historia. Este movimiento se despliega en dos direcciones contradictorias y complementarias: a medida que el país racialmente se convierte más y más en una nación mestiza, social y culturalmente se vuelve más y más occidental.

Este vistazo a la historia de México revela no tanto una continuidad lineal como la existencia de tres sociedades distintas. No soy el único en pensar así. Edmundo O'Gorman sostiene que "nuestro pasado contiene tres entidades históricas, bien que estrechamente vinculadas. Primero, la conocida con el nombre del Imperio mexica; segundo, el

virreinato de la Nueva España; y tercero, la nación mexicana..."¹ Hay algo que me interesa subrayar: cada una de estas sociedades está separada de la otra por una negación. La relación entre ellas es, simultáneamente, filial y polémica. La primera sociedad —el plural sería más exacto: el mundo indio fue un conjunto de naciones, lenguas y culturas— fue negada por Nueva España. No obstante, Nueva España es ininteligible sin la presencia del mundo indio, como antecedente y como presencia secreta en los usos, las costumbres, las estructuras familiares y políticas, las formas económicas, las artesanías, las leyendas, los mitos y las creencias. A su vez, la república de México niega a Nueva España; al negarla, la prolonga. Cada negación contiene a la sociedad negada —y la contiene, casi siempre, como presencia enmascarada, recubierta. Cada una de las tres sociedades tiene fisonomía propia y cada una se ofrece a la mirada del espectador como un sistema económico, social, político, religioso y artístico diferente. Al mismo tiempo, muchos de los elementos constitutivos del mundo prehispánico reaparecen en Nueva España; esos mismos elementos y otros propios de Nueva España son parte del México moderno. Los elementos novohispanos son los más numerosos y decisivos puesto que entre ellos se encuentran el idioma, la religión y la cultura. Concluyo: hay continuidad, sí, pero rota, interrumpida una y otra vez. Más que de continuidad debe hablarse de superposiciones. En lugar de concebir la historia de México como un proceso lineal, deberíamos verla como una yuxtaposición de sociedades distintas.

Las rupturas no niegan una continuidad secreta, persistente. Teotihuacan fue el centro religioso, político, militar y económico del México antiguo, desde el segundo milenio antes de Cristo hasta su destrucción en el siglo VII. La ruina de la gran metrópoli no significó el fin de su carrera histórica. Desaparecida como ciudad-Estado pero convertida en mito y leyenda ha sido el arquetipo de todas las sociedades que la han sucedido, de los toltecas y aztecas a los novohispanos y los mexicanos modernos. Primero inspiró a Tula, el Estado militarista que substituyó a los teotihuacanos en los valles de México y Puebla. A su vez, Tula fue el modelo

¹ *La supervivencia política novohispana. Reflexiones sobre el monarquismo mexicano*, México, 1969.

de México-Tenochtitlan. La imagen de México-Tenochtitlan, significativamente confundida con la de Roma, reaparece en los siglos XVII y XVIII en la imperial ciudad de México. Aunque las derrotas y descalabros que hemos padecido desde la Independencia han disipado las quimeras imperiales —doble herencia de México-Tenochtitlan y de Nueva España— la república moderna ha continuado el centralismo azteca e hispánico (a despecho de nuestra imitación del federalismo norteamericano). Continuidad pero también superposiciones: sobre el mundo precolombino —vencido, no muerto— se construyó una sociedad distinta, Nueva España, que alcanzó su apogeo en el siglo XVIII y que, a su vez, fue derrotada en las guerras civiles de la primera mitad del siglo XIX. Sobre los restos de Nueva España se levantó un México más reducido y pobre: el México republicano de Juárez y sus sucesores. Esta tercera sociedad mexicana —la nuestra— todavía está en proceso de formación.

Nueva España no se parece ni al México precolombino ni al actual. Tampoco a España, aunque haya sido un territorio sometido a la corona española. ¿Cuál era la naturaleza de sus relaciones con la metrópoli? ¿Fue realmente una colonia? Todo depende de lo que se entienda por esta palabra. En su acepción original, la palabra designa el establecimiento —pacífico o violento— en un territorio ajeno de un grupo que viene de otro país. Los recién llegados desalojan a los nativos —a veces los exterminan— pero no se constituyen en una entidad independiente sino que conservan sus lazos políticos y religiosos con su patria de origen. Los movimientos de independencia surgen después, cuando los descendientes de los primeros colonos empiezan a sentirse distintos de la metrópoli. Las colonias griegas en el mundo antiguo, o las inglesas en Nueva Inglaterra, son un ejemplo de lo que originalmente se entendió por colonia. En este sentido Nueva España no fue una colonia, aunque probablemente los criollos sí hayan tenido una conciencia “colonial” en los siglos XVII y XVIII. ¿Y en el sentido moderno de la palabra? Basta con pensar un instante en lo que fueron las colonias que hasta hace poco tuvieron Gran Bretaña, Francia, Holanda o Bélgica, para advertir la enorme diferencia con Nueva España y los otros dominios de la corona

española. Hoy se llama "colonia" a todo territorio dependiente, semidependiente o, incluso, sometido a la influencia de una gran potencia. El término se ha convertido en un proyectil. Con los proyectiles se puede descalabrar a los adversarios, no comprender una situación histórica.

Las colonias inglesas en América fueron creadas por grupos de colonos inspirados por motivos religiosos, políticos y económicos. Como los colonos griegos, los ingleses quisieron fundar comunidades a imagen y semejanza de las que existían en la madre patria; a diferencia de los griegos, muchos de esos colonos eran disidentes religiosos. De ahí la doble influencia de la religión y la utopía en la formación de la democracia política de los Estados Unidos. El pacto social fue, en su origen, un pacto religioso. Entre los españoles aparecen también los motivos religiosos pero en tanto que los ingleses fundaron sus comunidades para escapar de una ortodoxia, los españoles las establecieron para extenderla. En un caso, el principio fundador fue la libertad religiosa; en el otro, la conversión de los nativos sometidos a una ortodoxia y una Iglesia. La idea de evangelización no aparece entre los colonos ingleses y holandeses; la de libertad religiosa no figura entre las que movieron a los conquistadores españoles y portugueses. La conquista fue hecha por cuenta y riesgo de los conquistadores, así que, en cierto modo, fue una empresa privada. Al mismo tiempo, la acción española fue una empresa imperial: la cruz, la espada y la corona. Fusión de lo militar, lo religioso y lo político. Dos palabras definen a la expansión hispánica: conquista y evangelización. Son palabras imperiales y, asimismo, palabras medievales. La conquista de América por los españoles y los portugueses no se parece a la colonización griega o inglesa sino a las cruzadas cristianas y a la guerra santa de los musulmanes. Incluso la "sed de oro" de los conquistadores corresponde a las ideas de botín y pillaje de los guerreros musulmanes y cristianos.

El reino de Nueva España carecía de autonomía pero el principio que regía a su existencia no era el que define a una colonia, ni en el sentido tradicional de la palabra ni en el de los siglos XIX y XX. Nueva España era otro de los reinos sometidos a la corona, en teoría igual a los reinos de Castilla, Aragón, Navarra o León. En el siglo XVIII las

reformas de Carlos III modificaron la situación pero ni aun entonces Nueva España fue realmente una colonia. Desde la perspectiva del estatuto de las posesiones de la corona española en América, las guerras de independencia de nuestros países se insertan más bien en la tradición de las luchas de Cataluña y Portugal contra la hegemonía de Castilla que en la historia de las revoluciones modernas. La ideología liberal del movimiento de independencia hispanoamericano recubrió y desfiguró el sentido y la verdadera naturaleza de nuestra separación de España: las ideas republicanas y democráticas de los grupos que dirigieron la lucha por la independencia no correspondían a la realidad histórica, a la realidad real, de la América española. En nuestras tierras no existían ni una burguesía ni una clase intelectual que hubiese hecho la crítica de la monarquía absoluta y la Iglesia. Las clases que realizaron la independencia no podían implantar las ideas democráticas y liberales porque no había ningún lazo orgánico entre ellas y esas ideas.

¿Por qué los revolucionarios hispanoamericanos hicieron suyas las ideas de la Ilustración y de la Revolución de Independencia norteamericana? Pues porque pensaban que en la tradición propia no existía un pensamiento político que pudiese constituir la justificación intelectual y moral de su rebelión. En apariencia no les faltaba razón. Digo "en apariencia" porque la verdad es que sí existía una tradición hispánica de luchas por la autonomía y la independencia: los comuneros, Cataluña, Aragón, los vascos... Pero era una tradición enterrada y, aunque todavía viva, mal conocida; una tradición, además, que era el embrión apenas de un verdadero pensamiento político. Los hispanoamericanos (y también los liberales españoles), en lugar de repensar y reelaborar esa tradición, en lugar de actualizarla y aplicarla a las nuevas circunstancias, prefirieron apropiarse de la filosofía política de los franceses, de los ingleses y de los norteamericanos. Era natural que los hispanoamericanos procurasen hacer suyas esas ideas y que quisiesen implantarlas en nuestros países: esas ideas eran las de la modernidad naciente.

Pero no bastaba con adoptarlas para ser modernos: había que adaptarlas. La ideología republicana y democrática liberal fue una superposición histórica. No cambió a nues-

tras sociedades pero sí deformó las conciencias: introdujo la mala fe y la mentira en la vida política.

La falta de relación entre las ideas de la Independencia y la realidad hispanoamericana es particularmente visible en los casos de México y Perú. Es revelador que el movimiento de independencia no haya sido popular en Perú, mientras que sí lo fueron las rebeliones indígenas. Estas últimas correspondían a la realidad de la historia peruana. En México el impulso separatista o autonomista se originó entre los grupos criollos en el siglo XVIII si no es que antes, de modo que fue anterior a la difusión en nuestros países de las ideas revolucionarias de la Enciclopedia y de la Revolución de Independencia de los Estados Unidos. Ésta es la explicación de las vacilaciones de Hidalgo, oscilante entre dos tradiciones, la del Imperio mexicano —tal como lo habían esbozado los jesuitas en el siglo XVIII— y la de los ideólogos franceses, ingleses y norteamericanos. En suma, los hispanoamericanos se sirvieron de las ideas de los “padres fundadores” de la democracia norteamericana como si se tratase de una filosofía *ready-made*. Fue una imitación desafortunada no sólo porque esa filosofía política no tenía raíces en nuestra tradición sino porque fue adoptada pero no adaptada a nuestra realidad. Algo semejante ocurrió después con el positivismo y, ahora, con el marxismo. Las ideas de la modernidad —a diferencia del cristianismo en el siglo XVI— no han logrado aún arraigar y florecer en nuestras tierras. Repetiré algo que he dicho ya varias veces: nuestra historia, desde el punto de vista de la historia moderna de Occidente, ha sido excéntrica. No hemos tenido ni edad crítica ni revolución burguesa ni democracia política: ni Kant ni Robespierre, ni Hume ni Jefferson.

La *otra* tradición, la nuestra, reaparece en ciertos momentos. Por ejemplo, cuando fray Servando Teresa de Mier se propone fundar histórica y jurídicamente el derecho de México a la independencia, no acude al ejemplo francés o norteamericano sino que escribe:

Los americanos [quiere decir: los mexicanos], siendo iguales en derechos a los españoles, intentamos establecer Juntas y Congresos desde el momento en que los reyes de España e Indias cedieron a Napoleón [...] Vosotros, los españoles, ha-

béis despojado de la soberanía a vuestro rey y así se ha rompido el lazo que unía a las Américas y constituido a éstas en pueblo soberano [...].²

Razonamiento impecable y que prueba que Nueva España no era considerada como una colonia sino como un reino con derechos y deberes semejantes a los otros que constituían el Imperio. El destronamiento del monarca español había roto el pacto que unía, a través de su persona, a las naciones hispánicas y americanas. Fray Servando subraya que el rey lo era de España y de las Indias y que Nueva España debía fidelidad al monarca español, no a España. Por esto, destronado el rey por Napoleón, el pueblo mexicano recobraba su soberanía. Al mismo tiempo, el razonamiento de fray Servando expresa con gran claridad la contradicción esencial de Nueva España. Esa contradicción no consistía en el antagonismo entre pobres y ricos, masas nativas sometidas y europeos opresores, según reza la explicación pseudomarxista que tantos repiten. No, la contradicción que produjo el estallido de la revuelta insurgente no estaba en la base de la sociedad sino en su cúspide: la escisión entre criollos y españoles. El estatuto inferior de los criollos —no en la esfera de la riqueza sino en la de la política, la administración y la milicia— estaba en contradicción con el estatuto del reino de Nueva España dentro del Imperio. Nueva España era un reino como los otros pero los criollos no eran iguales a los españoles. Ésta fue la causa de la Independencia —aliada a la revuelta de los campesinos sin tierra.

Nueva España fue singular no sólo por su situación dentro del Imperio sino por su estructura interna. Ya sabemos que los hombres casi nunca logran hacerse una imagen clara y verdadera de la sociedad en que viven. Los novohispanos no fueron una excepción a esta regla; nosotros, sus sucesores, tampoco lo hemos sido. Entre la realidad de Nueva España y nuestras ideas se interponen muchos prejuicios. Estos prejuicios no vienen de la tradición sino de la modernidad. En lo que sigue trataré de describir, esquemática-

² *Historia de la revolución de Nueva España, antiguamente Anáhuac* (1813).

mente, la naturaleza de esa realidad histórica y social. Pero debo decir que se trata de una realidad inmensa y cambiante. Una realidad en plena expansión durante los siglos XVII y XVIII; para comprobarlo basta con recordar que los criollos novohispanos y los españoles llegaron más allá de San Francisco. Nueva España era un país enorme, un país próspero y un país pacífico. Hubo levantamientos, hambres, epidemias, motines pero lo que caracterizó a estos tres siglos fue la continuidad del orden público y no sus alteraciones.

Cuando se habla de las diferencias entre Nueva España y España se piensa sobre todo en las que separan a un país dependiente de su metrópoli. Estas diferencias pueden caracterizarse, en lo político y en lo social, como una relación de dominación y privilegio: España regía a México y los españoles peninsulares ocupaban la cúspide del edificio social. En lo económico, la relación también era desigual pues España sacaba de México más riquezas de las que traía. Hay otra disparidad, no menos notable y en la que no todos han reparado: en otros escritos he señalado que el catolicismo era una religión nueva en América y vieja en España, creadora en el Nuevo Mundo y a la defensiva en el antiguo continente. Esta disparidad se repite en otros órdenes. Por ejemplo, en el económico y social. Pienso, claro está, en el período que se extiende de la segunda mitad del siglo XVII a las postrimerías del XVIII: mientras México, no sin tropiezos y lentitudes, crece y se desarrolla, España se precipita en una decadencia no menos acelerada que su prodigiosa expansión un siglo antes.

La afirmación del párrafo anterior puede sorprender. El historiador y demógrafo norteamericano Woodrow Borah llama precisamente a este período "el siglo de la depresión" (*New Spain's Century of Depression*). Asimismo, dos notables historiadores franceses, Pierre y Huguette Chaunu, en su monumental *Séville et l'Atlantique*, han mostrado que durante el siglo XVII el comercio exterior de España se enfrentó a graves dificultades que contribuyeron decisivamente a la decadencia económica y política del reino. Sin negar la realidad de la crisis, dos investigadores mexicanos —Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez— señalan que afectó más bien al sistema imperial español pero que, paradójica-

mente, favoreció a Nueva España. Esta última "pudo satisfacer cada vez más sus requerimientos internos y atender menos a los de la metrópoli". El comercio con España disminuyó pero, a pesar de la terrible baja demográfica, la economía novohispana pudo transformarse radicalmente: crecimiento del mercado interno, cambio del carácter de la mano de obra y su forma de empleo (desaparición de las encomiendas y contratación libre de los peones) y, en fin, desarrollo de la minería. Esto último fue determinante y contribuyó a rectificar el sentido de la crisis en favor de Nueva España.³

La misma disparidad se observa en el dominio propiamente político: contrasta la estabilidad y la calma relativa del virreinato con los disturbios y las intrigas de la corte madrileña, sobre todo desde el final del reinado de Felipe IV y durante todo el largo período de Carlos II. Primero bajo la regencia de la reina madre y sus ineptos ministros, el jesuita Nithard y el comediante Valenzuela, después bajo el desastroso gobierno de Juan José de Austria y el de los vacilantes e indecisos Medinaceli y Oropesa, España conoció muchos disturbios e indignidades. En el interior: decadencia general de la economía y la cultura; en el exterior: reveses, derrotas y humillaciones. El Imperio español era un cuerpo sano pero su centro nervioso estaba profundamente dañado, oscilante entre la letargia y la epilepsia.

La Edad Moderna se distingue por dos rasgos que *no* encontramos en Nueva España. El primero es el crecimiento del Estado central a expensas de las autonomías locales y de las jurisdicciones especiales de estos o aquellos grupos. El segundo, ligado al anterior, es la igualdad ante la ley: una misma ley para todos y todos iguales ante esa ley. La desaparición de los particularismos medievales y del sistema de jurisdicciones especiales corresponde al crecimiento del Estado central dueño de una burocracia nacional. En Nueva España sucedió algo muy distinto: el Estado, fuertemente centralizado y con una burocracia poderosa, protegió los particularismos y las jurisdicciones privilegiadas. Las comunidades indígenas estaban regidas por las leyes de Indias y

³ *Historia general de México*, tomo II, parte III (véase el capítulo "La situación económica y social hasta 1750", pp. 185-198), México, 1976.

había estatutos especiales para los diferentes grupos étnicos: negros, mulatos, mestizos, criollos y españoles. Leyes particulares regían a las órdenes religiosas y a la Iglesia secular; otras a los encomenderos, los comerciantes, los mineros, los artesanos, las congregaciones, las cofradías. De ahí que, con razón, el historiador Richard M. Morse defina a Nueva España como una sociedad pluralista, regida por un sistema de jurisdicciones especiales para cada grupo, acentuadamente jerárquica y paternalista.⁴

Hay una diferencia capital entre el pluralismo novohispano y el pluralismo medieval: los grupos que componían a la sociedad novohispana no tenían representación política y no conocieron esa forma hispánica de parlamentarismo que fueron las Cortes. Esto último tuvo una consecuencia funesta: nuestra impreparación para la democracia ha sido mayor que la de los mismos españoles. Tampoco puede decirse que en Nueva España haya existido un régimen feudal, en el sentido estricto de la palabra. Aunque el latifundio era uno de los rasgos constitutivos del sistema de propiedad, los latifundistas dependían estrechamente de la autoridad central. Es sabido que una de las particularidades de la historia de España es la relativa debilidad del feudalismo y la rapidez con que los monarcas crearon un Estado centralizado dueño de una burocracia. En Nueva España se reprodujo la situación de la metrópoli y aun se acentuó; el centralismo triunfó contra los intentos de la embrionaria clase feudal, como se ve en el trágico desenlace, en 1566, de la llamada "conjuración" de Martín Cortés. Dentro del sistema feudal, el poder monárquico se debilita; en Nueva España sucedió exactamente lo contrario.

Algunos rasgos de la sociedad novohispana hacen más bien pensar, aunque también con grandes diferencias, en el sistema que Marx llamó "modo asiático de producción". La encomienda, una de las instituciones típicas de la Nueva España, podría ser, parcialmente, un ejemplo. La encomienda está a igual distancia del sistema feudal y de la hacienda que caracterizó al siglo XIX mexicano. El hacendado tenía la propiedad de la tierra y empleaba a peones que eran campesinos sin tierras; el encomendero tenía, como su

⁴ "The Heritage of Latin America", en *The Founding of New Societies* (Louis Hartz, editor), Nueva York, 1964.

nombre lo dice, una "encomienda" de indios otorgada por el rey. Los encomendéros no lo eran por derecho de nacimiento como los señores feudales sino por gracia del rey; la encomienda, además, no era por duración indefinida. La encomienda cedió en importancia al latifundio pero los grandes propietarios no se convirtieron en señores feudales, en el sentido recto del término, sino que, como los latifundistas del Imperio romano, siguieron dependiendo de la autoridad central.

Frente al latifundio: la propiedad colectiva de la tierra. Por una parte, la propiedad eclesiástica; por la otra, la de los pueblos y comunidades. Esta última se remontaba al período prehispánico. Era una propiedad fundada en el vínculo consanguíneo y religioso, el *calpulli*. Era la propiedad orientada espacialmente por la disposición de los barrios —los cuatro puntos cardinales, correspondientes a las cuatro direcciones del cosmos— y no era divisible ni enajenable. La corona tenía interés en proteger la propiedad comunal porque así limitaba el poder económico y político de la aristocracia criolla terrateniente, que era el único grupo que podía tener veleidades separatistas. Una de las causas de la Independencia fue, precisamente, el fracaso de esta política: en primer término, creció excesivamente el poder de los criollos terratenientes y, en segundo lugar, simultáneamente se creó una inmensa clase de peones sin tierras.

El otro tipo de propiedad colectiva era el del clero. Hay que aclarar que no se trataba de un propietario sino de muchos: las órdenes religiosas y el clero secular. El conjunto de esas posesiones era inmenso: más de la mitad de la tierra, a fines del siglo XVII, estaba en manos de la Iglesia. La situación de la Iglesia puede compararse, con obvias y decisivas diferencias, a dos instituciones modernas: las grandes compañías capitalistas por acciones y las burocracias políticas, especialmente las que rigen a los países comunistas. Las tres clases de organizaciones se definen por la fusión de diferentes esferas de la actividad pública: la económica, la administrativa, la política y, en el caso de la Iglesia y las burocracias políticas contemporáneas, la ideológica. Triple monopolio: el de los medios de producción, el de los productos y el de la conciencia de los productores. Estas seme-

zanjas no ocultan enteramente las significativas diferencias: las grandes compañías capitalistas ejercen un monopolio económico, no político ni ideológico; la Iglesia, en cambio, sí tenía jurisdicción sobre las conciencias pero, a diferencia de las burocracias comunistas, no gozaba del poder político, aunque lo compartía.

Hay que mencionar, asimismo, a la extensa e intrincada red de asociaciones, congregaciones y cofradías de artesanos. El Estado tenía el derecho de exigir prestaciones o contribuciones a los particulares pero, a diferencia de lo que ocurre en la sociedad capitalista, el responsable no era el individuo sino la corporación. Estas prestaciones podían ser en dinero o en trabajo. De nuevo aparece, en formas larvadas o atenuadas, el "modo asiático de producción" de Marx. Al lado de las corporaciones, las alcabalas, los monopolios estatales y la prohibición de las manufacturas. Es lo que llama Weber el "mercantilismo" del régimen de dominación patrimonial. Este régimen se caracteriza —aunque no exclusivamente— por el monopolio lucrativo del comercio, tal como ocurrió en el antiguo Egipto y en el mundo helenístico.⁵

Otra nota que se ajusta a la descripción que ha hecho Weber del patrimonialismo: la existencia de un ejército profesional de cuyo alto mando están excluidos los naturales del país. Esta prohibición era uno de los principales agravios de los criollos contra los españoles. La actitud ante la ley no es menos significativa. Los dos polos de la justicia novohispana no eran, como en la sociedad moderna, la legalidad o la ilegalidad de la sentencia sino su severidad o su benevolencia. El principio determinante era la *gracia*. Cuando sor Juana le pide a un virrey la vida de un condenado a muerte, lo hace en estos términos:

Muerte puede dar cualquiera;
vida, sólo puede hacerlo
Dios: luego sólo con darla
podéis a Dios pareceros.

El príncipe cristiano no era, como lo son nuestros presidentes, la encarnación de la ley, sino la de un designio divino.

⁵ Max Weber, *Economía y sociedad*, tomo II (IX), México, FCE, 1946.

La educación es otro elemento característico. Weber señala dos formas típicas de la educación en el régimen patrimonial y ambas aparecen en Nueva España: la primera es la educación como una especialidad de los clérigos y los miembros de la Iglesia dominante; la segunda es la educación en las universidades. La educación universitaria adquirió una tonalidad específica en los siglos XVI y XVII en toda Europa; su función fue preparar a ese grupo social que, más tarde, al finalizar el siglo XVIII, se convirtió en la burocracia de las sociedades modernas. En el caso de México, la guerra de Independencia y las contiendas civiles del siglo XIX interrumpieron el proceso de modernización de la burocracia nacional. Este proceso fue roto nuevamente por la Revolución Mexicana en el primer tercio del siglo XX. La consecuencia ha sido que todavía a mediados de este siglo no contásemos con una burocracia moderna.

Después de esta descripción no es difícil aceptar el diagnóstico de Richard M. Morse sobre la naturaleza del régimen novohispano. Con ciertas reservas y salvedades que haré más adelante, me parece indudable que corresponde a una de las dos formas de dominación tradicional definidas por Max Weber: el régimen patrimonial. La otra es el feudalismo. La primera puede definirse como la dominación de uno, ayudado por sus servidores y allegados, es decir, es el gobierno concebido como una extensión de la casa real; la segunda consiste en la dominación de unos pocos. Mucho antes de que Weber hiciera esta clasificación, Maquiavelo había ya definido los dos tipos de dominación premoderna:

Todos los reinos de que se guarda memoria, han sido gobernados de dos maneras diversas: o por un príncipe y sus esclavos y criados, los cuales lo ayudan a regir el reino por su gracia y permiso; o por un príncipe y sus barones, los cuales deben su rango no a la gracia del soberano, sino a la antigüedad de la sangre (*El príncipe*, cap. IV).

En un régimen patrimonial, la autoridad central debe estar alerta para impedir el crecimiento excesivo de una aristocracia independiente de terratenientes, beneficiaria de privilegios hereditarios. El príncipe debe velar para impedir a toda costa el nacimiento o la resurgencia del feudalismo.

En Nueva España, la autoridad central siguió siempre con recelo las actividades de los criollos. Desde esta perspectiva, la polémica entre españoles y criollos, iniciada al otro día de la conquista, fue una consecuencia natural del patrimonialismo español.⁶

Los virreyes de la Nueva España eran también gobernadores y capitanes generales así como presidentes de la Real Audiencia. Los cuatro títulos designaban cuatro funciones y jurisdicciones. En primer término, como virrey, el gobernante de Nueva España era el *alter ego* del monarca; como gobernador general era una suerte de primer ministro o jefe de Gobierno encargado de la administración y la marcha del reino; como capitán general dirigía la administración de los asuntos militares (la capitanía general no era un cargo militar propiamente dicho ni entrañaba mando de tropa, de la misma manera que los presidentes modernos no conducen las operaciones militares aunque son los jefes natos de las fuerzas armadas); como presidente de la Real Audiencia dirigía la política general de la nación y administraba la justicia (o sea: había fusión entre lo político y lo jurídico). El historiador Ignacio Rubio Mañé, que ha estudiado con singular amplitud y penetración estos temas, señala el carácter demasiado vago de las atribuciones y jurisdicciones. Observa asimismo que, además de la falta de clara delimitación entre los cuatro cargos, las potestades eran a veces contradictorias. Por ejemplo, los límites territoriales dentro de los cuales ejercía su autoridad el virrey no coincidían con los límites de su potestad como presidente de la Audiencia, gobernador o capitán general.⁷ Esta ambigüedad en las funciones, jurisdicciones y atribuciones no era accidental: correspondía al carácter patrimonialista de la monarquía española y tenía por objeto acentuar la dependencia de los virreyes.

En el régimen de dominación patrimonial, el príncipe debe asegurarse de la lealtad de sus servidores, sobre todo

⁶ El régimen patrimonial subsiste en el México del siglo xx (el Señor Presidente), ahora en simbiosis con una economía capitalista y un sistema burocrático de control político (el PRI).

⁷ Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, tomo I (*Orígenes, jurisdicciones y dinámica social*), México, 1955. [FCE, 1982.]

si éstos gobiernan en su nombre territorios alejados de la sede del poder central. Por la extensión de sus dominios, los monarcas españoles estaban particularmente expuestos a esta amenaza. Así, los virreyes duraban poco en su cargo, sin duda para no darle tiempo a la ambición de urdir sus tramas. A los primeros virreyes, dice Rubio Mañé, "no se les asignó tiempo limitado y el emperador Carlos V cuidó sólo de determinar que gobernasen *por el tiempo que fuera la voluntad del rey*". Sin embargo, ya desde el final de su reinado se inició la costumbre de limitar el encargo de virrey a un período de seis años en el caso de Perú. En 1629, a pesar de la oposición de la mayoría de los miembros del Consejo de Indias, el conde-duque de Olivares logró que se cambiase la fórmula "a voluntad del rey" por un plazo de tres años. Naturalmente, el término se ampliaba si el monarca así lo disponía. Por ejemplo, en los casos de los cuatro virreyes que protegieron a sor Juana (el marqués de Mancera, fray Payo de Rivera, el marqués de la Laguna y el conde de Galve) el plazo se prorrogó a nueve, seis, seis y siete años respectivamente.

Otro freno: los virreyes no podían llevar a sus hijos, hijas, yernos y nueras a Nueva España. Esta disposición era inviolable, como lo indica una real orden de 1660. Se trata, según lo dice la misma ordenanza, de una "costumbre inmemorial". En efecto, aparece en todos los regímenes patrimonialistas de la Antigüedad y el Renacimiento. Esta prohibición convertía a los familiares de los virreyes en una suerte de rehenes. Es una práctica que hoy siguen los gobiernos totalitarios comunistas. Otra forma de control: la institución de los visitadores. El antecedente se encuentra también en la Antigüedad y en la Edad Media; por ejemplo, en los *missi dominici* de Carlomagno. Rubio Mañé indica que "tanto el virrey como la Audiencia temieron siempre la venida del visitador por lo riguroso de sus procedimientos". Muchos de los visitadores fueron famosos por su severidad. Entre ellos hubo personalidades notables, como Juan de Palafox, el célebre obispo de Puebla; el doctor Pedro Moya de Contreras, que también fue virrey y arzobispo de México, y el gran José de Gálvez, que reformó la administración pública en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero "el principal instrumento que empleó el rey para mantener sujeto

al virrey fue el juicio de residencia". El juicio se iniciaba al término de sus funciones y las investigaciones duraban seis meses. El juez de residencia se guiaba en sus averiguaciones "por el pliego de instrucciones que había recibido el virrey al ser nombrado". Rubio Mañé resume así la situación: "Cuando el virrey se distinguía por sus muchas iniciativas, inspiraba recelos a la corona y así se le detenían todos sus proyectos".

El virrey era el presidente de la Real Audiencia pero su relación con este cuerpo —suerte de Consejo de Gobierno— estaba regida por un juego sutil de balanzas y contrabalanzas. En América la Audiencia, observa Rubio Mañé, gozó de mayores facultades que en España: "allá sus funciones se reducían a administrar justicia; aquí tenía además atribuciones de carácter político, porque en sí consistía en un gabinete ministerial del virrey". La Real Audiencia de México estaba formada por un presidente (el virrey), ocho oidores, cuatro alcaldes del crimen, dos fiscales (uno para lo criminal y el otro para lo civil), un alguacil mayor y otros funcionarios menores. El virrey no intervenía en las funciones judiciales de la Audiencia; en esta esfera su presidencia era "decorativa y honorífica". En cambio, en el ámbito político su jurisdicción era plena y extensos sus poderes: "el derecho que concedió la corona a la Audiencia para limitar las facultades amplias que disfrutaba el virrey no fue otorgado en forma que menoscabase la autoridad del *alter ego* del monarca". La independencia de la Audiencia frente al virrey estaba garantizada especialmente por la facultad que tenían los oidores de corresponder con el rey directamente y sin intervención alguna del virrey. Por su parte, el virrey tenía facultades para "tomar testimonios y levantar informaciones contra los oidores" (real orden de 1602); a su vez, la Audiencia, por otra real orden (1610), podía reunirse sin la presencia del virrey "para tratar algo en relación con él o con su familia". Ciertamente, el virrey "tuvo siempre libertad para expresar al rey sus opiniones, recomendar ciertas disposiciones y contradecir algunas veces las órdenes que se le habían enviado. Es muy conocida la fórmula: *Obedézcase pero no se cumpla*."⁸

⁸ Rubio Mañé, *op. cit.* Véase especialmente el capítulo VI: "El virrey como presidente de la Audiencia".

¿Cómo pueden definirse las relaciones entre el virrey y la Audiencia? Era un sistema de pesos y contrapesos pero asimismo era un juego de espejos. La Real Audiencia no era el poder sino su freno, a un tiempo el límite de la voluntad del virrey y los oídos y los ojos del monarca ausente. Ningún virrey podía gobernar sin su cooperación, su apoyo y su aprobación. La Audiencia representaba la continuidad del Estado español durante la ausencia del virrey o ante su muerte, mientras no se abría el Pliego de Mortaja, en el que figuraba el nombre del sucesor del virrey en caso de defunción. Si no era la lengua que ordena ni el brazo que ejecuta, la Audiencia era la oreja que escucha y la mente que delibera y sin cuyo consejo no es posible tomar decisión alguna. Dentro de la deliberada ambigüedad en la división de funciones que caracterizaba al sistema hispánico ultramarino, la Audiencia era, ya que no la suprema instancia, sí la *otra* instancia. Nueva España era un intrincado tejido de influencias, poderes y jurisdicciones. Frente al poder político y judicial del virrey y la Audiencia, el poder moral y religioso del arzobispo de México. A su vez, el arzobispo tenía un rival en el obispo de Puebla, la otra gran ciudad. Y ambos debían enfrentarse a las poderosas órdenes religiosas. Las querellas entre los príncipes de la Iglesia podían ser terribles, como pudo comprobarlo amargamente, al fin de su vida, sor Juana Inés de la Cruz. Pluralismo, patrimonialismo y equilibrio de fuerzas: ningún virrey de Nueva España tuvo el poder que tiene el presidente de México.

2. EL ESTRADO Y EL PÚLPITO

LA DESCRIPCIÓN que he hecho de la sociedad novohispana dista de ser completa. Mi intención, por lo demás, es más modesta; no me propongo trazar un cuadro histórico sino, como necesaria introducción a la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz, dar una idea del mundo en que nació, vivió y escribió. He mencionado el carácter dependiente del reino de Nueva España, el latifundismo y mercantilismo de su régimen económico y el patrimonialismo de su sistema político. Los historiadores que se han ocupado de este período de nuestra historia omiten o se detienen apenas en otro elemento no menos determinante, sobre todo en el caso de sor Juana: la corte virreinal. Nueva España fue una típica sociedad de corte. Muchas de las observaciones que recientemente se han hecho sobre esta institución son perfectamente aplicables a las dos cortes americanas, la de México y la de Lima. No es posible tratar este asunto aquí pero, de paso, señalo que las dos únicas naciones hispanoamericanas que tuvieron una corte fueron asimismo las únicas que poseían, antes de la llegada de los europeos, regímenes políticos centralizados. La imagen de Nueva España como un reino dependiente, patrimonialista, pluralista y acentuadamente mercantilista, en cuyas estructuras económicas convivían el latifundio y el ejido, las corporaciones y los gérmenes capitalistas, es a todas luces insuficiente. La corte, centro y cúspide de la sociedad, hace inteligible a esta imagen y le da sentido. La corte no sólo tuvo una influencia decisiva en la vida política y administrativa sino que fue el modelo de la vida social. Sin la corte no podemos comprender ni la vida ni la obra de sor Juana; no sólo vivió en ella durante su primera juventud sino que su vida puede verse como la historia de sus relaciones, a un tiempo íntimas, frágiles e inestables, con el palacio virreinal.

Teatro de actividades sociales y culturales no menos que de intrigas y decisiones políticas, la corte virreinal fue un centro de irradiación moral, literaria y estética; al influir en las actitudes y en las maneras de la gente, modificó profundamente la vida social y los destinos individuales. Ejem-

plo de cortesía, costumbres y modas, la corte rigió las maneras de amar y comer, de velar a los muertos y cortejar a las vivas, de celebrar los natalicios y llorar las ausencias. "El criterio que mide la importancia de aquellos hechos que debemos recordar —dice Valéry en el prólogo a *Regards sur le monde actuel*— es el que se refiere a las modificaciones de la vida en sus modos de conservación, difusión y relación." Esos modos no son otros que los de la cortesía y la urbanidad. La corte virreinal ejerció una doble misión civilizadora: transmitió a la sociedad novohispana los modelos de la cultura aristocrática europea y propuso a la imitación colectiva un tipo de sociabilidad distinto a los que ofrecían las otras dos grandes instituciones novohispanas, la Iglesia y la Universidad. Frente a éstas, la corte representa un modo de vida más estético y vital. La corte es el *mundo*, el *siglo*: un *ballet*, no siempre vano y muchas veces dramático, en el que los verdaderos personajes son las pasiones humanas, de la sensualidad a la ambición, movidas por una geometría estricta y elegante.

El tránsito de la sociedad tradicional a la moderna se realiza a través del Estado absolutista. El gran instrumento político y cultural de la monarquía absoluta fue la corte, que transformó a los pendencieros barones feudales en servidores del príncipe, esto es, en cortesanos y burócratas. La corte de Francia fue el modelo insuperable de Occidente, sobre todo en la época de sor Juana. El historiador Irving A. Leonard señala, con cierto aire de puritana reprobación, que el protector de sor Juana, el marqués de la Laguna y conde de Paredes, vigésimo octavo virrey, "regía el reino a la cabeza de una corte que, quizá con toda conciencia, imitaba el libertinaje, el fasto y la inmoralidad del contemporáneo Versalles de Luis XIV".¹

Norbert Elias reprocha a los historiadores y sociólogos su indiferencia frente al fenómeno de la corte. El historiador además observa que los que se interesan por la organización económica llaman a este período *mercantilista*; los que lo estudian desde el punto de vista del Estado, lo nombran *absolutista*; los que examinan su modo de gobierno y administración, se inclinan por la denominación de Weber:

¹ Irving A. Leonard, *Baroque Times in Old Mexico*, University of Michigan Press, 1959.

régimen *patrimonial*. Y se pregunta: ¿cómo es posible que cierren los ojos ante el hecho de que por trescientos años la corte fue el modelo de lo que hoy llamamos *civilización* y en la Edad Media se llamó *cortesía*? Elias dice: "La sociedad aristocrática de corte —última gran institución no burguesa de Occidente— se ha sobrevivido de dos modos: como herencia y como imagen invertida de la civilización cortesana."² En efecto, la burguesía imitó —y aún imita— ciertas formas de vida de los cortesanos y, simultáneamente, desde el principio orientó sus actitudes vitales en sentido diametralmente opuesto a los ideales de la corte. Imitación por adopción y, diría, por contradicción. La moral burguesa —ascética, previsora, sobria, enemiga del lujo— es anti-cortesana; los modales de la burguesía, sus ideales estéticos y eróticos, su vida imaginaria, son un homenaje a la cultura cortesana. El burgués economiza pero quisiera ser un caballero. Aquí también es visible la ruptura entre el México moderno y la Nueva España; a la inversa de lo que ocurrió con las burguesías europeas, el México independiente rompió la tradición de la corte virreinal. La clase dominante no adoptó la moral exigente de la burguesía europea y yanqui pero sí olvidó las maneras de los cortesanos novohispanos.

Otro rasgo premoderno distintivo de Nueva España: la ortodoxia. Es radical el contraste con las posesiones de las otras potencias europeas. Como es sabido, la indiferencia en materia religiosa caracteriza a la expansión imperialista durante la era moderna. Los poderes coloniales de los siglos XIX y XX no se interesaron nunca en la conversión de los habitantes de los territorios dominados. El ejemplo de la India muestra con claridad la diferencia entre la dominación premoderna y la moderna: el dominio islámico convirtió a más de la tercera parte de la población y hoy son musulmanes, sin contar a Paquistán y Bangladesh, unos cincuenta millones de indios, en tanto que, tras más de dos siglos de dominación británica, los cristianos de la India apenas si llegan a diez millones. Para los conquistadores musulmanes, el indio convertido era un "hermano"; para el administrador británico, el indio cristiano seguía siendo un "nativo".

² Norbert Elias, *La Société de Cour*, París, 1974. (Ed. FCE, 1982.)

La misma indiferencia en materia religiosa caracteriza a la política de las otras grandes potencias coloniales del siglo XIX. La razón se encuentra en los orígenes del Estado moderno y de su ideología: el liberalismo burgués, en sus distintos matices. Aquí vale la pena una pequeña digresión.

La evolución hacia la modernidad se bifurca en dos vías paralelas: la de los países en los que la era moderna se inició con el triunfo de la Reforma y la de aquellos —el ejemplo más perfecto es Francia— que adoptaron la modernidad *sin* protestantismo. En estos últimos la modernidad se expresó no sólo como una crítica de la monarquía absoluta, la corte y el “antiguo régimen” sino también como un ataque a la Iglesia católica. La democracia francesa estuvo desde el principio teñida de anticatolicismo y anticlericalismo; fue un movimiento laico, a pesar del nebuloso deísmo de algunos de sus partidarios. No obstante, hay un elemento religioso —antirromano y antijesuitico— que en Francia desempeñó una función semejante a la del protestantismo en los países nórdicos: el jansenismo. La religiosidad jansenista fue decisiva en la formación de una conciencia moral moderna en Francia. Este elemento no aparece en España ni en sus dominios americanos. Ésta es una de las razones —aunque no es la única— que explican la inexistencia de una auténtica modernidad entre nosotros. Lo mismo en los países protestantes que en Francia, la modernidad fue una conciencia, una interioridad, antes de ser una política y una acción. En cambio, el racionalismo hispanoamericano no fue un examen de conciencia sino una ideología adquirida; por eso mismo nuestro anticlericalismo fue declamatorio. Es notable la diferencia tanto con Francia como con los países protestantes, especialmente con Inglaterra y Holanda. Los orígenes de la democracia inglesa y de la norteamericana —profundamente influida por el ejemplo holandés— fueron religiosos. A la inversa de la democracia y el liberalismo francés, las democracias sajonas nacieron de un movimiento eminentemente religioso: la Reforma. Hay una diferencia, tajante aunque nunca mencionada, entre la democracia anglosajona y la latina; esa diferencia es de origen religioso. Una y otra nacen de opuestas actitudes ante la religión tradicional de Occidente: el cristianismo.

La indiferencia religiosa de una potencia colonial como Francia se explica por el laicismo del Estado burgués durante la época de la expansión imperialista. ¿Cómo explicar la misma indiferencia en el caso de los colonos ingleses protestantes que llegaron a América poco después de los españoles? Morse recuerda un pasaje de la "Carta abierta a los nobles cristianos" de Martín Lutero que ilustra con claridad el espíritu de la colonización protestante.³ Para el reformador una tierra deshabitada o poblada por paganos es una tierra salvaje y así equipara al mundo natural con el paganismo; si unos cristianos se encuentran en una tierra salvaje, su deber no consiste en convertir a los paganos sino en elegir a sus propias autoridades religiosas. Los indios americanos eran parte de la naturaleza y, como todas las cosas de la tierra, estaban contaminados por el pecado y la muerte. Los indios fueron tratados como naturaleza salvaje a la que hay que someter o exterminar. La idea de la salvación del prójimo no entra en la ética calvinista porque no es la acción humana sino la gracia divina la que puede salvar al hombre. El fundamento de la actitud calvinista es la predestinación. El drama religioso se reduce a la dialéctica entre el creador y la criatura. Al suprimir a los intermediarios entre la conciencia individual y Dios, se suprimía también la misión evangelizadora del cristianismo. A su vez, y en virtud de la misma lógica, la religión ofrecía un fundamento a la democracia. El texto de Lutero que cita Morse es explícito:

Si un pequeño grupo de piadosos legos cristianos fuera capturado y dejado en un desierto y no hubiese entre ellos un sacerdote consagrado por un obispo, y si ahí en el desierto acordaran elegir a uno de ellos, casado o no, y le encargaran el oficio de bautizar, decir misa, absolver y predicar, tal hombre sería tan auténtico y verdaderamente sacerdote como si todos los obispos y los papas lo hubieran consagrado.

La elección popular no sólo legitima a la autoridad sino que la *consagra*. Es imposible encontrar algo semejante en la tradición católica.

El contraste con Nueva España no puede ser mayor. La

³ Richard M. Morse, *op. cit.*

evangelización fue la justificación de la conquista y, más tarde, de la dominación española y portuguesa. La conversión de los infieles no sólo es una idea cristiana sino —quizá más acentuadamente— musulmana. El Islam acudió desde su nacimiento a la conversión por las armas y por la dominación. España y Portugal surgen en el siglo xvi impregnados de islamismo y de ahí que no sea exagerado ver en la conquista y evangelización de América una empresa en la que el *temple* musulmán no fue menos determinante que la fe católica. Cualquiera que haya vivido en la India percibe inmediatamente las semejanzas y las diferencias entre la dominación islámica, la portuguesa y la inglesa. Musulmanes y portugueses destruyeron los templos hindúes con la misma furia con que Cortés derribó los ídolos del Gran Teocalli; sobre esas ruinas y a veces con las mismas piedras, levantaron soberbias mezquitas y catedrales. Los ingleses respetaron los cultos nativos y sus templos: les interesaba sobre todo la administración del Imperio. Resultados: las iglesias de Goa, las mezquitas de Delhi y la estación de ferrocarril de Bombay.

Cada sociedad, al definirse a sí misma, define a las otras. Esa definición asume casi siempre la forma de una condenación: el *otro* es un ser fuera de la ley. La dualidad de la Antigüedad: helenos/bárbaros, la repite la Edad Media pero precisamente como una condenación de la misma Antigüedad: paganos/cristianos. Desde el siglo xviii la dicotomía medieval se transforma en la dualidad moderna: civilización/barbarie. La palabra *civilización* tuvo un vocablo precursor, que le abrió el camino. A partir del siglo xvi aparece un nuevo término, definido por primera vez por Erasmo de Rotterdam en un pequeño tratado: *De civilitate morum puerilium*. Pronto hubo, dice Norbert Elias, una *civilité* francesa, una *civilità* italiana, una *civility* inglesa y hasta una *Zivilität* alemana.⁴ Elias no menciona ninguna *civilidad* española, a pesar de que el vocablo aparece ya en Nebrija. La razón, me parece, es clara: la palabra no fue de uso común. El *Diccionario de Autoridades* señala que la palabra tiene dos sentidos: sociabilidad, urbanidad, policía y también miseria, mezquindad, ruindad. Esta última acepción era

⁴ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, París, 1973.

la más popular. Al referirse a la voz *civil*, el mismo *Diccionario* aclara que, aunque en su recto significado "vale por urbano, cortés, político [...] en este sentido no tiene uso y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruin y de baja condición". Corominas indica que en castellano la palabra *civil* se usó en sentido opuesto a *caballero* y designó a "gente menuda", sin nobleza. La oposición original se situó entre *militaris*, propio del caballero, y *civilis*, villanesco, propio del no caballero.⁵ Así, *civilidad* tuvo en España y sus dominios, hasta el siglo XVIII, un sentido peyorativo contrario al del resto de Europa.

La peculiar significación de civilidad en castellano es otro ejemplo de la persistencia de los rasgos premodernos en nuestra cultura. *Civilidad* es palabra cortesana y distingue al aristócrata que vive en la corte, como civilizado es palabra burguesa que define al hombre ilustrado y progresista. En España, aunque hubo una sociedad cortesana, las palabras claves fueron otras y todas impregnadas de nociones militares y religiosas. Las jerarquías sociales podían traducirse a valores religiosos: honra era sinónimo de pureza de linaje y pureza de linaje poseía una connotación religiosa. Las ideas de pureza e impureza son esencialmente religiosas, como se ve en el ejemplo de las castas de la India. En el caso de España, sin duda por la influencia de los siglos de convivencia y lucha con el Islam, estas ideas no sólo se refieren al linaje sino a la función guerrera y señorial. La palabra *eje*, que definía y justificaba la acción histórica de España y la existencia de su Imperio, fue *evangelización*. Pero evangelización entendida como conversión incluso por la guerra santa. La dicotomía medieval paganismo/cristianismo tuvo en Nueva España mayor fuerza y actualidad que en la metrópoli: el catolicismo/los *otros* (indios idólatras, cismáticos protestantes, moros, judíos y judaizantes). Esta dualidad era la consecuencia de una línea de división tajante: una ortodoxia. A su vez, la ortodoxia requería, como la mano necesita simultáneamente la regla y la espada, una Iglesia y un Estado. También en esto España se distinguió, en el alba de la modernidad, de los otros Estados europeos. En todos ellos crece el poder central y

⁵ J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954.

en todos ellos, de una manera o de otra, se prosigue la identificación entre dos realidades que hasta la Edad Moderna habían vivido una vida independiente: el Estado y la Nación. Pero ninguno de los Estados-naciones se identificó tan completamente como España con una religión universalista.

La ortodoxia hispánica se alimentó del neoescolasticismo de Suárez y sus discípulos. Hay una clara conexión, dice Morse, entre el neotomismo y la sociedad patrimonial novohispana. Aunque esta doctrina fue pensada para la Europa del siglo XIII, en su nueva versión española se adaptó a las mil maravillas a Nueva España, quizá mejor que al mundo europeo. El neotomismo considera a la sociedad "como un sistema jerárquico en el cual cada persona y cada grupo sirven un propósito de orden general y universal que los trasciende". La sociedad no es un conjunto de átomos individuales, como la filosofía política de la Edad Moderna, sino una asociación de subsociedades y subgrupos. El sistema es jerárquico y la jerarquía no es un producto del contrato social: pertenece al orden del universo y de la naturaleza. Este orden jerárquico ofrece un principio rector capaz de enderezar las injusticias, los abusos y los entuertos: un soberano aceptado por todos. La autoridad del príncipe se origina en el pueblo; sin embargo, el príncipe no es responsable ante la sociedad sino ante Dios. El neotomismo era una filosofía destinada a dar una justificación lógica y racional a la revelación cristiana; a su vez, la prédica y la defensa de la revelación cristiana eran el fundamento del Imperio español. La ortodoxia religiosa era el sustento del sistema político.

La universalidad de la ortodoxia católica se bifurcaba en la doble universalidad de la Iglesia y de la monarquía. Estas nupcias de la idea con el poder político son profundamente antimodernas: las democracias de los siglos XIX y XX son sistemas que no postulan ninguna ideología que esté más allá de la discusión y la crítica. Mejor dicho: la única ideología del Estado moderno, al menos teóricamente, es la de garantizar la coexistencia y la libre discusión y crítica de todas las ideas. La ortodoxia del Estado burgués es la ausencia de ortodoxia. Así, el Estado moderno se funda en un principio exactamente contrario al que regía a Nueva

España y, también, al que hoy inspira a las sociedades comunistas. La completa fusión entre la idea y el poder, es la raíz de las "misiones" históricas de una y otras. La raíz y la justificación de su expansionismo es de signo distinto al del imperialismo capitalista: evangelización para España y proselitismo revolucionario para las segundas. La contradicción que corroee a las ideologías universalistas y que acaba siempre por desgarrarlas consiste en lo siguiente: esas ideologías trascienden ideal pero no realmente las entidades sociales particulares que llamamos naciones, clases, pueblos y grupos étnicos y culturales. Hoy existen tantos "socialismos" como naciones "socialistas". El caso de Nueva España también es ejemplar en este sentido: en el seno de un gran universalismo filosófico, político y religioso —el catolicismo imperial hispánico— apareció el particularismo criollo. El nacionalismo mexicano, según mostraré más adelante, nació a la sombra de un universalismo doble: el humanismo cristiano y el sincretismo jesuita.

La imparcialidad ideológica del Estado liberal y su tolerancia de todas las religiones y opiniones tiene su contrapartida en su actitud frente a los particularismos. La universalidad del Estado burgués está fundada en la universalidad de la razón o, más exactamente, en la pretensión de universalidad del racionalismo. Es un universalismo vacío, por decirlo así, ya que no tiene contenido alguno ni propone esta o aquella versión del universo, esta o aquella opción vital. Ahora bien, la razón es o un método o una forma. El ejemplo más perfecto y radical de lo segundo es el racionalismo platónico. Es un racionalismo contemplativo: el sabio ve las ideas y sus manifestaciones, las formas. Esta conexión entre la forma y la idea explica, asimismo, el carácter geométrico de la concepción platónica y su índole antidemocrática y ahistórica. En cambio, el racionalismo moderno ha sido sobre todo un método, no una geometría fuera del tiempo, es decir, ha sido una crítica y una autocrítica. De ahí que sea inseparable de la democracia, el Estado laico y la idea de progreso. Al transformarse en la ideología del mundo moderno, el racionalismo burgués no se convirtió en una religión ni en una pseudoreligión como el marxismo en el siglo xx. Aunque enemigo de las antiguas tradiciones y particularismos culturales, por sí solo habría

sido impotente para destruirlos, como lo fue antes el racionalismo grecorromano. Sin embargo, ha contado con un aliado que no tuvo aquél: la técnica fundada en la ciencia moderna. La técnica ha sido el agente de destrucción de lo que llamamos el *alma* o el *genio* de los pueblos, es decir, de sus maneras de vivir y sus maneras de morir, de su cocina y de su visión del transmundo. Los antiguos conquistadores edificaban una mezquita o una catedral sobre las ruinas de los templos de los vencidos; los imperialismos modernos construyen factorías y centros de comunicación. Edificios desalmados. El contraste con España es notable y revela una vez más la singularidad de su historia: el universalismo religioso, filosófico y político de Nueva España no toleraba las herejías ni la desobediencia a la autoridad del monarca y sus representantes pero aceptaba todos los particularismos.

Si de las formas y estructuras sociales y políticas se pasa a la composición de la población de Nueva España, la realidad no es menos compleja y abigarrada. En la base, los indios; en la cúspide, los españoles y criollos. Jacques Lafaye advierte que la división de los indios en dos grandes grupos corresponde a la gran división de Mesoamérica antes de la conquista: los nómadas y los sedentarios.⁶ A la inversa de lo que ocurrió con los sedentarios, las tribus nómadas no perdieron bruscamente su cultura y conservaron durante mucho tiempo sus creencias religiosas y sus chamanes. Los sedentarios, atados a la tierra y a la minería, fueron los que sufrieron más profundamente el desgarramiento de la conquista. La sociedad mesoamericana, a la llegada de los españoles, vivía un período de guerras continuas, iniciado probablemente siglos antes, a la caída de Teotihuacan. La derrota militar y la servidumbre que la sucedió no podían ser novedades para los indios; la verdadera y terrible novedad fue la destrucción de su civilización. El cambio del sistema social, político y religioso fue total. Ese cambio comenzó con la demolición de los templos y monumentos religiosos y por la aniquilación física de los dos grupos dirigentes: la aristocracia y la casta de los sacer-

⁶ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe*, París, 1973. (Ed. en español, FCE, 1979.)

dotes y chamanes. La destrucción de los templos, las estatuas y las pinturas fue la abolición de los símbolos; la exterminación de la casta sacerdotal, la extirpación de la memoria y la conciencia de los vencidos.

El triunfo militar de los españoles fue visto como un cambio religioso: los dioses indios desaparecieron por el horizonte mítico de que habla el poema de Quetzalcóatl. Pero una sociedad que cree en el tiempo cíclico, ve el fin de un ciclo como el comienzo de otro. La puerta por donde salen las divinidades es la puerta de entrada de otras divinidades. ¿Otras? La fuga de los dioses indios fue su regreso con otros nombres. La conquista dejó a las masas indias en la orfandad espiritual. Esa situación de total desposeimiento psíquico hizo posible su conversión al cristianismo: el bautismo significaba la posibilidad de pertenecer al nuevo orden religioso, jurídico y político de la Nueva España. El bautismo abría las puertas de ingreso a la nueva sociedad y, al mismo tiempo, las del regreso al antiguo mundo de lo sagrado. Los indios se volvieron cristianos; la divinidad cristiana y sus vírgenes y santos se indianizaron. Desde el principio el cristianismo indio fue un sincretismo popular e instintivo. Un sincretismo que influyó profundamente en las creencias de criollos y mestizos pero que no hay que confundir con las especulaciones sincretistas posteriores.

El siglo xvi fue el siglo de la evangelización y la edificación. Siglo arquitecto y albañil: conventos, iglesias, hospitales, ciudades. El arte y la ciencia de construir ciudades son políticos. Una civilización es ante todo un urbanismo; quiero decir, más que una visión del mundo y de los hombres, una civilización es una visión de los hombres en el mundo y de los hombres como mundo: un orden, una arquitectura social. Los siglos xvii y xviii continúan la obra constructora. Plazas, iglesias, ayuntamientos, acueductos, hospitales, conventos, palacios, colegios: las ciudades de Nueva España son la imagen de un orden que abarcó a la sociedad entera, al mundo y al transmundo. Incluso hoy, desfiguradas y afrentadas por la chabacanería de nuestra plutocracia, la megalomanía de nuestros políticos y la chatura de nuestros tecnócratas, las ciudades mexicanas nos devuelven la fe en el genio de nuestra gente. En el siglo xvii el territorio se extiende, la paz es interrumpida sólo de vez en

cuando por las sublevaciones de los nómadas y las incursiones de los piratas, las ciudades crecen y aparecen en ellas, hermanas gemelas, el lujo y la cultura. Una sociedad rica y sensual pero devota y supersticiosa, una sociedad obediente al poder real y sumisa a los mandatos de la Iglesia pero sacudida por extraños delirios a un tiempo fúnebres y lujuriosos.

En el siglo XVII se dibuja con mayor claridad la división dual en la cumbre de la sociedad. El poder político y militar era español; el poder económico, criollo; el poder religioso tendía a repartirse entre unos y otros. Difícil equilibrio que no fue roto sino hasta la Independencia. El resentimiento de los criollos frente a los españoles, ya visible en el siglo XVI, se acentúa en el siglo XVII. El criollo se sentía leal súbdito de la corona y, al mismo tiempo, no podía disimularse a sí mismo su situación inferior. La burocracia española lo desdeñaba: el criollo era español y no lo era. La misma ambigüedad ante la tierra donde había nacido y en la que sería enterrado: era suya y no lo era. Continua oscilación: los criollos eran, como los indios, de aquí y, como los españoles, de allá. El patriotismo criollo era contradictorio: amor a la tierra de ultramar y amor al terruño. En el siglo XVII estos encontrados sentimientos no se expresaban en términos políticos sino que tenían una coloración afectiva, religiosa y artística.

Los mestizos duplicaban la ambigüedad criolla: no eran ni criollos ni indios. Rechazados por ambos grupos, no tenían lugar ni en la estructura social ni en el orden moral. Frente a las dos morales tradicionales —la hispana fundada en la honra y la india fundada en el carácter sacrosanto de la familia— el mestizo era la imagen viva de la ilegitimidad. Del sentimiento de ilegitimidad brotaban su inseguridad, su perpetua inestabilidad, su ir y venir de un extremo al otro, del valor al pánico, de la exaltación a la apatía, de la lealtad a la traición, Caín y Abel en una misma alma, el resentimiento del mestizo lo llevaba al nihilismo moral y a la abnegación, a burlarse de todo y al fatalismo, al chiste y la melancolía, al lirismo y al estoicismo.

En una sociedad en la que la división del trabajo coincidía más estrictamente que en otras con las jerarquías sociales, el mestizo era, literalmente, un hombre sin oficio ni

beneficio. Verdadero paria, su destino eran las profesiones dudosas: de la mendicidad al bandidaje, del vagabundeo a la soldadesca. En los siglos XVII y XVIII el hampa se reclutaba entre los mestizos; en el siglo XIX, los acogieron la policía y el ejército. Carrera fulgurante: bandido, policía, soldado, guerrillero, caudillo, líder político, universitario, jefe de Estado. El ascenso de los mestizos se debe no sólo a razones de orden demográfico —aunque son ya la mayoría de la población mexicana— sino a su capacidad para vivir y sobrevivir en las circunstancias más adversas: arrojo, fortaleza, habilidad, aguante, ingenio, soltura, industria, inventiva. Además, hay otra razón de orden existencial: entre todos los grupos que componían la población de Nueva España, los mestizos eran los únicos que realmente encarnaban aquella sociedad, sus verdaderos hijos. No eran, como los criollos, unos europeos que deseaban arraigarse en una tierra nueva; tampoco, como los indios, una realidad dada, confundida con el paisaje y el pasado prehispánico. Era la verdadera *novedad* de la Nueva España. Y más: eran aquello que la hacía no sólo nueva sino *otra*. Pero en el siglo XVII la influencia mestiza apenas se inicia. Los mestizos y mulatos que aparecen en los villancicos de sor Juana son personajes pintorescos y más bien cómicos.

3. SINCRETISMO E IMPERIO

LA POLÍTICA religiosa del siglo XVI frente a la civilización india fue la de la *tabula rasa*. Los primeros misioneros querían salvar a los indios, no a sus ídolos ni a sus creencias. El interés de un Sahagún por la antigua religión de los indios no implicaba ni aceptación ni tolerancia de sus mitos. Cuando Sahagún advierte que hay una semejanza entre los ritos indios y los cristianos —por ejemplo: la comunión con los hongos alucinógenos, la confesión y el canibalismo ritual— se apresura a denunciar ese parecido como ilusorio: es una treta del demonio. La actitud de los misioneros ante las religiones y las creencias indias pueden condensarse en la expresión de Robert Ricard: “política de ruptura”. Pero era difícil ignorar la religión india y la analogía de muchos de sus ritos con el cristianismo. También lo era olvidar que por virtud de la gracia el género humano tenía un conocimiento natural de la divinidad.

Otro tema muy debatido fue el de la predicación del Evangelio en el Nuevo Mundo. Jacques Lafaye cita la opinión de Solórzano Pereira en su *Política indiana*: la conversión de los indios había sido reservada por Dios a los monarcas españoles, sus ministros y vasallos, ya que “antes de nuestra llegada los Evangelios no habían entrado en el Nuevo Mundo”.

En cambio, el agustino fray Antonio de la Calancha pensaba que un poco antes de la destrucción del templo de Jerusalén, es decir, 72 años después de la muerte de Cristo, el Evangelio había sido predicado en las Indias Occidentales, probablemente por Santo Tomás. Esto explicaba las semejanzas entre algunas creencias de los indios americanos y el cristianismo. No es posible seguir aquí las fases de esta polémica. Diré solamente que en el siglo XVII se opera un cambio radical. A la política de “tabla rasa” sucede lo que podía llamarse la política del puente: establecer una vía de comunicación, más sobrenatural que natural, entre el mundo indígena y el cristiano. El nuevo sincretismo, a diferencia del sincretismo popular de las masas indias, no se proponía indianizar al cristianismo sino

que buscaba en el paganismo prefiguraciones y signos del cristianismo.

El sincretismo del siglo xvii fue obra de teólogos e historiadores de la Compañía de Jesús y de intelectuales cercanos a ella, como Carlos de Sigüenza y Góngora. La política de los jesuitas en la Nueva España no era sino parte de su estrategia general en otras regiones del mundo y sobre todo en China. El núcleo espiritual e intelectual de esta estrategia era una visión de la historia del mundo como el paulatino desvelamiento de una verdad universal y sobrenatural. La totalidad de esa verdad eran el cristianismo y la pasión de Jesús pero, en otras partes del mundo y en otras épocas, el mismo misterio se había manifestado, no plenamente sino por signos, señas y prodigios coincidentes. El sincretismo de los jesuitas del siglo xvii podría compararse con la política de San Pablo: el Apóstol universalizó la doctrina de Jesús cortando el cordón umbilical que unía a la Iglesia de Jerusalén —dominada por Santiago, el hermano de Jesús— con el judaísmo. El cuchillo de San Pablo fue el helenismo. El sincretismo de los jesuitas también fue un intento de universalización pero en un ámbito más vasto que el del Mediterráneo. Los instrumentos de esa universalización fueron las antiguas creencias y prácticas de India, China y México. Como un ejemplo notable que me ahorra una larga exposición, recordaré la famosa *Controversia de los ritos* a propósito del ritual confuciano. Para afirmar su posición cerca del Hijo del Cielo, los jesuitas sostenían que las ceremonias que formaban parte del culto a los antepasados —centro del sistema de Confucio— no eran incompatibles con las creencias cristianas. La política sincretista de la Compañía de Jesús encontró la oposición de los dominicos y los franciscanos, que lograron la condenación papal de esas opiniones.

El otro riesgo que corrían los jesuitas era el de provocar la desconfianza y aun la enemistad de los Estados nacionales, como no dejó de ocurrir un siglo más tarde con los Borbones. Si el universalismo de la Compañía de Jesús podía enfrentarla a la política de los Estados absolutistas, su sincretismo podía alimentar o inspirar tendencias nacionalistas y separatistas en el seno de esos mismos Estados. Esto último fue lo que ocurrió en Nueva España. El siglo xvii es

el del despertar del espíritu criollo. Ya he señalado los límites del patriotismo criollo y su ambigüedad frente a los dos mundos: el indio y el español. En el siglo XVII la singularidad criolla —para no emplear esa equívoca palabra: nacionalismo— se expresó en creaciones artísticas y en especulaciones filosóficas y religiosas en las cuales aparece, más o menos velada, la imagen de la *Nueva España* como la *Otra España*. Confusamente, el criollo se sentía heredero de dos Imperios: el español y el indio. Con el mismo fervor contradictorio con que exaltaba al Imperio hispánico y aborrecía a los españoles, glorificaba el pasado indio y despreciaba a los indios. Esta contradicción no era percibida claramente por los criollos. Un prejuicio aristocrático les impedía ver en los indios vivos a los descendientes de México-Tenochtitlan; para ellos el Imperio azteca había sido una sociedad de guerreros gobernada por monarcas sabios y prudentes. Ya el hecho de llamar Imperio al Estado-ciudad azteca revela hasta qué punto era equívoca la idea que tenía el siglo XVII del mundo indígena. La imagen de Roma se confundía con la de México-Tenochtitlan.

Los sueños y las aspiraciones de los criollos —su necesidad de arraigarse en la tierra mexicana y su fidelidad a la corona española, su fe católica y el ansia de legitimar su presencia en un mundo que acababa de ser bautizado— jamás hubieran podido formularse ni expresarse sin la Compañía de Jesús. El despertar del espíritu criollo coincidió con el ascenso de los jesuitas, que desplazaron a los franciscanos y a los dominicos y se convirtieron en la orden más poderosa e influyente de la Nueva España. Los jesuitas no sólo fueron los maestros de los criollos; fueron sus voceros y su conciencia. La conjunción entre las aspiraciones criollas y la gran tentativa jesuita de unificación mundial, produjo obras insólitas y extraordinarias, lo mismo en la esfera de las creencias religiosas que en las del arte y la historia. El sincretismo jesuita, unido al naciente patriotismo criollo, no sólo modificó la actitud tradicional frente a la civilización india sino que provocó una suerte de resurrección de ese pasado. En esa resurrección la influencia del humanismo clásico también fue capital: por una operación de analogía histórica, la erudición y la imaginación del siglo XVII romanizaron a México-Tenochtitlan. La resu-

rección del mundo azteca fue su transfiguración en el espejo imperial del humanismo. México-Tenochtitlan fue una Roma americana; como la latina, primero sede de un imperio pagano y después de uno cristiano. En la imagen de la imperial ciudad de México podían contemplarse tanto el patriotismo criollo como el sueño jesuita de un universalismo cristiano que abrazase a todas las sociedades y culturas.

La tentativa jesuita debe verse dentro de la perspectiva de la Contrarreforma y, asimismo, como parte de la expansión europea en Asia y América. El descubrimiento de América, el continente desconocido, y el descubrimiento de China, la civilización desconocida, produjeron una crisis en la teología católica y en la conciencia de los misioneros. En América millones de hombres habían sido sustraídos durante mil quinientos años a la gracia del bautismo. Las nuevas tierras y los nuevos hombres ponían en entredicho un versículo del Evangelio en el que Cristo resucitado se aparece a los Apóstoles y les ordena ir por *todo* el mundo y predicar la doctrina a *todas* las criaturas (San Marcos, XVI, 15). Las soluciones dadas a este enigma —Sahagún lo llamaba *injuria*— fueron numerosas e ingeniosas. Los franciscanos adoptaron la doctrina de Joaquín de Flora sobre la interpretación espiritual o alegórica del Evangelio.¹ Otros teólogos, entre ellos la mayoría de los jesuitas, sostuvieron que en las creencias antiguas de los indios ya había vislumbres de la verdadera fe, sea por gracia natural o porque el Evangelio había sido predicado en América antes de la llegada de los españoles y los indios aún conservaban memorias confusas de la doctrina. En el siglo XVII se extendió y afirmó esta última creencia. Era una opinión, como se vio más tarde en el alegato de fray Servando Teresa de Mier a favor de la Independencia, que implícitamente minaba el principal fundamento de la dominación española en América: la evangelización.

El descubrimiento de la civilización china enfrentaba a los misioneros con otro enigma: una sociedad que en muchos aspectos era superior a la cristiana y que, no obstante, estaba gobernada por una burocracia de intelectuales ateos,

¹ Cf. Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe*, París, 1973.

los mandarines. Impresionó particularmente a los jesuitas el carácter a un tiempo jerárquico y pacífico del Imperio chino; vieron en esa sociedad, a pesar de su vastedad y de la complejidad de sus instituciones, un ejemplo de armonía social fundado no tanto en la fuerza de la autoridad como en una sabia organización política y moral. La ética confuciana era una cadena de lealtades y obligaciones mutuas que iban del superior al inferior. El culto a los antepasados, al jefe de familia y al emperador era la triple manifestación de un mismo principio y ese principio no era otro que el de la religión natural. Los jesuitas creían que si lograban convertir al emperador, no sería difícil después, por la dinámica misma del sistema, convertir a los mandarines y en seguida al pueblo entero. Toda su política cerca del emperador K'ang-hsi obedeció a este propósito: había que encontrar un punto de unión entre el cristianismo y el confucianismo. Para lograr "la absorción y la integración de la cultura china era necesario demostrar —dice D. P. Walker— que los libros atribuidos a Confucio y los otros libros clásicos de los chinos eran compatibles con la ética cristiana, el monoteísmo y la religión natural".²

La fuente del sincretismo jesuita se encuentra, aunque parezca extraño, en el hermetismo neoplatónico renacentista. Este movimiento estaba impregnado de filosofía antigua y racionalismo, ciencia y magia. Uno de sus componentes intelectuales y afectivos eran las doctrinas del llamado *Corpus hermeticum*. Con este nombre se designa al conjunto de textos que comprenden las revelaciones y discursos de Hermes Trismegisto, una figura fabulosa que se creía anterior a Platón y contemporánea de Moisés. En 1460 un bizantino vendió a Cosme de Médicis un manuscrito que contenía la mayoría de los tratados que componen el *Corpus hermeticum*. Aunque Cosme ya había encargado a Marsilio Ficino la traducción de Platón, le ordenó que dejase la obra del filósofo griego y tradujese de inmediato las revelaciones

² D. P. Walker, *The Ancient Theology*, Cornell University Press, 1972. En la selección que ha hecho Jonathan D. Spense de textos de K'ang-hsi (*Emperor of China, Self portrait of K'an-shi*, Nueva York, 1974) puede verse la actitud, un poco la del gato que juega con los ratones, del gran monarca chino con los jesuitas y su enemigo, el nuncio papal. Señalo, por último, el libro de Etiemble, *Les Jésuites en Chine*, París, 1976.

de Hermes Trismegisto. No debe extrañarnos la actitud de Cosme y la obediencia de Ficino: ambos seguían una tradición que se remontaba a varios Padres de la Iglesia, como Lactancio y Clemente de Alejandría. Para esta tradición, Platón se había inspirado en la doctrina de Hermes: traducir a Hermes era volver a la fuente original. En los capítulos dedicados al *Neptuno alegórico* y al *Primero sueño* volveré sobre esto.

Dos corrientes adversarias nacen del hermetismo renacentista. Una va de Ficino y Pico de la Mirandola a Cornelio Agrippa, Giordano Bruno y Tommaso Campanella, se extiende por toda Europa, inspira a las Academias francesas, al mágico isabelino John Dee y al movimiento de los rosacruces en Alemania.³ A través de las sectas ocultistas y libertinas de los siglos XVII y XVIII esta corriente entronca, por una parte, con el movimiento socialista, especialmente con Fourier, y por la otra, con el pensamiento poético moderno, de los románticos a la poesía contemporánea. La religión de los astros de Bruno y Campanella es el común origen del socialismo y de la teoría de la correspondencia universal, sostenida por los primeros románticos alemanes e ingleses, Nerval y Baudelaire, los simbolistas, Yeats y los surrealistas. La sociedad de los astros es el doble arquetipo de la sociedad política y de la sociedad del lenguaje. En la primera, libertad y necesidad se resuelven en un acorde armónico que se llama justicia; en la segunda, ese mismo acorde es la analogía poética, el sistema de correspondencias universales.⁴ La otra tendencia, representada sobre todo por los jesuitas, trató de reconciliar las religiones no cristianas con el catolicismo romano. Aunque la fuente inmediata del sincretismo de los jesuitas fue el hermetismo renacentista, ya señalé que había un antecedente en la actitud de algunos Padres de la Iglesia ante los filósofos paganos. Profundamente interesado en los trabajos de los jesuitas en China, Leibniz elogiaba en su correspondencia con el padre Joaquín Bouvet al célebre misionero Matteo Ricci (Li Ma-tou)

³ Cf. los libros de F. A. Yates sobre el hermetismo, particularmente *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, 1964, y *The Rosicrucian Enlightenment*, Londres, 1972. (Ed. en español, FCE, 1981.)

⁴ He dedicado un libro al tema: *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

“por haber seguido en su interpretación de Confucio y sus doctrinas, el ejemplo de los Padres de la Iglesia con Platón y los otros filósofos”.

La grandiosa tentativa de la Compañía de Jesús, de haberse realizado, habría consumado la unidad de las distintas civilizaciones y culturas bajo el signo de Roma. Lo extraordinario, sobre todo desde un punto de vista religioso, es la mezcla desconcertante de piedad y cálculo, de fe y maquiavelismo. Los jesuitas intentaron convertir a los chinos no mediante la evangelización de los campesinos, los artesanos o los comerciantes sino por la conversión del emperador y su corte. La perspectiva de esta tentativa de conversión mundial no desembocaba en el reino de Dios, es decir, en el fin de este mundo, como en el profetismo franciscano del siglo xvi, sino en el movimiento ascendente de la historia universal. Ese movimiento, dirigido o no por la Providencia, es el de la historia profana. La síntesis de los jesuitas, aunque inspirada por motivos religiosos, encerraba una paradoja que no hay más remedio que llamar demoníaca. Es la misma que hoy anima su política frente al comunismo: la Iglesia se salva pero el cristianismo se pierde. El fantasma de Constantino —la vieja tentación de unir en una sola realidad al Templo y al Palacio— no ha cesado de pervertir al catolicismo romano y, especialmente, a la Compañía de Jesús. Herencias de Roma y Bizancio. No es extraño que, en el siglo xvii, el sitio de elección para la realización de esta idea fuese precisamente un gran imperio universal: la China de la dinastía Ch'ing. Tampoco lo es que el otro teatro del experimento haya sido la tierra del antiguo Imperio mexicano.

Ya dije que por una operación de analogía se habían proyectado en el Estado azteca los atributos de la Roma imperial. Esta imagen, elaborada primero por algunos historiadores influidos por el humanismo clásico, en el siglo xvii se convirtió en el patrón de las más arriesgadas especulaciones. Extraordinaria conjunción que fue asimismo una suerte de triple rima histórica: el humanismo, la teología jesuita y las aspiraciones de la aristocracia criolla de Nueva España. En el siglo xvii, a la sombra del sincretismo de los jesuitas, nace un proyecto que no se desvanecerá sino hasta la segunda mitad del siglo xix: la fundación en

la América septentrional de un Imperio mexicano, doble heredero del español y del azteca. Aunque no es ésta la ocasión de ocuparse de la suerte que corrió esta idea en el siglo XVIII y en la primera mitad del XIX, no resisto a la tentación de hacer, de paso, algunas reflexiones.

La tentativa imperial, a pesar de su pretensión de universalidad, ignoraba un particularismo en el que residía precisamente la originalidad de la nueva sociedad. Ese particularismo estaba constituido por el grupo de los mestizos. El proyecto de Imperio mexicano resolvía la contradicción *ideal* entre el México precolombino y Nueva España pero no resolvía la contradicción *real* entre los criollos y los mestizos. El imperio era una universalidad a la que no tenían acceso los segundos. Por eso la realidad hizo añicos el proyecto imperial. El primer golpe fue la expulsión de los jesuitas por Carlos III, consecuencia de la oposición entre los intereses del Estado nacional borbónico y el universalismo jesuita. El segundo golpe fue la guerra de Independencia. La expulsión de los jesuitas privó al proyecto criollo de su fundamento teológico e intelectual. La Independencia consumó las aspiraciones separatistas de los criollos pero en un sentido contraproducente para ellos: los verdaderos vencedores, como se vería más tarde, habían sido los mestizos.

Los criollos no pudieron resolver la contradicción histórica a que se enfrentó la nación al otro día de la Independencia: el tránsito de la sociedad novohispana a la nueva nación independiente exigía, al mismo tiempo, una ruptura y una continuidad. Los criollos se dividieron: unos se decidieron por la ruptura, es decir, por la república federal, y los otros por la monarquía central. Ganaron, en apariencia, los partidarios de la federación; no obstante, en la realidad, México siguió siendo un Estado centralista y patrimonialista: no tuvimos reyes sino caudillos y dictadores constitucionales que llamamos presidentes. Así, la guerra de Independencia y sus secuelas —las guerras civiles, los caudillos militares, la invasión norteamericana, la intervención francesa y el fusilamiento de Maximiliano— acabaron para siempre con los sueños criollos de un Imperio mexicano pero no cambiaron la realidad profunda de nuestro país.

En las cambiadas circunstancias de la segunda mitad del siglo XVII, la aparición de la Virgen de Guadalupe, precisamente en el santuario de una diosa india, era una confirmación del carácter único y singular de Nueva España. Una verdadera *señal*, en el sentido religioso con que se empleaba esa palabra en el siglo XVII, que insinuaba una misteriosa conexión entre el mundo precolombino y el cristianismo. Esa aparición era una consagración del destino de la América septentrional y de su metrópoli, la imperial ciudad de México. No me extenderé sobre el culto guadalupano: es un tema inmenso. La figura de Guadalupe-Tonantzin está grabada en el corazón de México y es imposible entender a nuestro país y a su historia si no se entiende lo que ha sido y lo que es el culto guadalupano.

Aunque la devoción a la Virgen es anterior al siglo XVII —ya Sahagún veía una “superchería del demonio” en la costumbre que tenían los indios de llamarla Tonantzin— fue el siglo criollo el que transformó la devoción a la Virgen en un culto nacional. La segunda mitad del siglo XVII se distinguió por una suerte de frenesí guadalupano. Como si se tratase de una variedad piadosa del estilo barroco, se multiplicaron las pinturas, las esculturas y los poemas, para no hablar de la construcción de iglesias y santuarios. Sigüenza y Góngora escribió en su honor la *Primavera indiana* y las *Glorias de Querétaro*; Sandoval y Zapata le dedicó un soneto memorable en el que compara la metamorfosis de las rosas en la imagen de la Virgen con la del fénix:

Más dichosas que el fénix, morís, flores:
que él, para nacer pluma, polvo muere,
pero vosotras para ser María.

La Virgen literalmente enamora a los novohispanos. En 1648 el bachiller Miguel Sánchez, en una obra que conmovió profundamente a Nueva España, no vaciló en llamarla “la primera mujer criolla”. Pero la Virgen fue y es algo más y de ahí que haya sobrevivido al proyecto histórico de los criollos. La Virgen es el punto de unión de criollos, indios y mestizos y ha sido la respuesta a la triple orfandad: la de los indios porque Guadalupe/Tonantzin es la transfiguración de sus antiguas divinidades femeninas; la de los criollos

porque la aparición de la Virgen convirtió a la tierra de la Nueva España en una madre más real que la de España; la de los mestizos porque la Virgen fue y es la reconciliación con su origen y el fin de su ilegitimidad.

El culto guadalupano fue sólo una de las manifestaciones del sincretismo del siglo XVII. Otra fue la demostración de que el Evangelio había sido predicado antes de la llegada de los españoles nada menos que por el apóstol Santo Tomás, conocido entre los indios con el nombre de Quetzalcóatl. El sabio don Carlos de Sigüenza y Góngora —un ex jesuita que durante toda su vida buscó, sin lograrlo, regresar a la Compañía— fue uno de los que con mayor erudición y audacia intelectual se esforzó por conocer y exaltar el pasado indio. Entre las obras de Sigüenza y Góngora —nunca lamentaremos bastante la dispersión y desaparición de varios de sus manuscritos, su biblioteca y las antigüedades mexicanas que había reunido— se encuentra una de la que sólo se ha conservado el título: *El fénix de Occidente, el apóstol Santo Tomás, encontrado en el nombre de Quetzalcóatl entre las cenizas de las antiguas tradiciones preservadas en las piedras, en los teomoxtlés toltecas y teochichimecas y en los cantares mexicanos*. Por fortuna, tenemos los apuntes de otro jesuita amigo de Sigüenza y Góngora, el portugués Manuel Duarte. La disertación del sabio mexicano no fue, según parece, sino un arreglo de las notas que le dejó Duarte.⁵

En 1680, para recibir al nuevo virrey de la Nueva España, don Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna y conde de Paredes, la ciudad de México elevó dos arcos triunfales, uno ideado por sor Juana y otro por Sigüenza y Góngora.

El arco del erudito rompía todos los precedentes. Las figuras que adornaban estos monumentos barrocos invariablemente venían de la mitología grecorromana o de la historia antigua; en el de Sigüenza y Góngora aparecían las efigies de los emperadores aztecas. El título del folleto que contiene la descripción de la obra es muy explícito: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe, advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio*. Itzcóatl, Ilhuicamina, Axayácatl, Moctezuma, Cuauhtémoc y el mis-

⁵ Cf. Jacques Lafaye, *op. cit.*

mísimo Huitzilopochtli, que Sigüenza y Góngora consideraba también emperador: esos eran los modelos de gobierno que proponía el criollo al virrey español.

Sigüenza y Góngora fue muy amigo de un descendiente de los reyes de Texcoco: don Juan de Alva Ixtlilxóchitl. Este noble indio conservaba una colección de antigüedades que, a su muerte, fueron heredadas por Sigüenza y Góngora. A pesar de su afición a las antigüedades indias y de su amistad con Alva Ixtlilxóchitl, el sabio novohispano veía con recelo a los indios. Su actitud expresa muy claramente la ambigüedad de su época, dividida entre la admiración por el Imperio indio y el temor a sus descendientes. En una ocasión, para aliviar a la ciudad del peligro de las inundaciones, dirigió la limpia de un canal azolvado en el rumbo del Puente de Alvarado, lugar de la derrota que habían sufrido los conquistadores el 10 de julio de 1520 (episodio conocido como la Noche Triste). Entre los desperdicios retirados por los trabajadores, se encontraron cientos de figurillas de barro, todas representando españoles y todas decapitadas o con una línea roja en el cuello o en el lugar del corazón. El erudito inmediatamente comunicó al virrey y al arzobispo —el temible Aguiar y Seijas— su hallazgo y les advirtió que esos objetos de superstición eran una prueba evidente de que los indios aborrecían a los españoles y de que estaban dispuestos a hacerlos sufrir la suerte que habían corrido Cortés y sus compañeros durante la Noche Triste.⁶ Años más tarde, durante los tumultos del 8 de junio de 1692, Sigüenza y Góngora arriesgó su vida y salvó del incendio los archivos del Cabildo.

Fue un acto de heroísmo y de amor a la historia de su pueblo. Al mismo tiempo, el sabio novohispano escribió un relato de estos disturbios en el que culpa a los indios y a las *castas* de lo acontecido. Sigüenza atribuía la rebelión no a la opresión de los españoles ni a la incompetencia de las autoridades y a la escasez de maíz sino a la malevolencia de los indios y al exceso de pulque. La figura de Sigüenza y Góngora, admirable y contradictoria, es una imagen de lo que era Nueva España al finalizar el siglo XVII. En ese mundo nació y vivió sor Juana Inés de la Cruz.

⁶ Cf. Irving A. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican Savant of the xvii Century*, Berkeley, 1929.

Si la arquitectura es el arte que mejor manifiesta el carácter y las tendencias de una sociedad, Nueva España fue una vasta plaza en la que se enfrentaban y confrontaban el palacio, el ayuntamiento y la catedral: el príncipe y su corte; el pueblo en su pluralidad de jerarquías y jurisdicciones; la ortodoxia religiosa. Fuera de la plaza, otras tres construcciones: el convento, la universidad y la fortaleza. El convento y la universidad eran los centros del saber; la fortaleza defendía a la nación del exterior. Pero el convento y la universidad también eran fortalezas: no defendían a la Nueva España de los piratas y de los nómadas sino del tiempo. La neoescolástica había hecho una plaza fuerte de cada celda y de cada aula. El enemigo era la historia, esto es, la forma que asumió el tiempo histórico en la Edad Moderna: la crítica. Nueva España no estaba hecha para cambiar sino para durar. Construcción que aspiraba a la intemporalidad, su ideal no era el cambio ni su consecuencia moderna: el culto al progreso. Su ideal era la estabilidad y la permanencia; su visión de la perfección era imitar, en la tierra, el orden eterno. En una sociedad de esta índole, la crítica se concebía como una vuelta al principio original, es decir, como una crítica de las infracciones y desviaciones de los principios que fundaban a la sociedad, no como una crítica de esos principios.

La Edad Moderna ha sido la negación de las ideas y creencias que inspiraron a Nueva España. La Edad Moderna nació como un movimiento de crítica radical. Crítica de los principios mismos y no de las imperfecciones del hombre y las instituciones; de ahí que vea a la crítica como madre de los cambios y como el principio que pone en marcha a la historia. Pero antes de convertirse en la religión de la crítica y del cambio, la Edad Moderna comenzó por ser la crítica de la religión: la Reforma. Sólo que la crítica de la Reforma, a diferencia de la crítica de los filósofos en el siglo XVIII, no fue antirreligiosa sino profundamente religiosa. Aquí aparece la diferencia que opone Nueva España no sólo al mundo moderno sino, sobre todo, a Nueva Inglaterra. Las colonias inglesas fueron, en su origen, como las españolas, sociedades con un fundamento religioso. Pero la religiosidad protestante se fundaba en una crítica religiosa de la religión papista y romana mientras que la religiosidad de los cató-

licos españoles consistía en la defensa de esa misma religión. Nueva España no fue menos religiosa que Nueva Inglaterra pero, desde su nacimiento, fue una construcción hecha para enfrentarse a la crítica, es decir, a la historia y a sus cambios. La filosofía que justificaba su existencia era una filosofía a la defensiva: guardiana de la fe de Roma, la neoescolástica era también la defensora de la Monarquía y del Imperio.

En el siglo XVII Nueva España era una sociedad más fuerte, próspera y civilizada que Nueva Inglaterra pero era una sociedad cerrada no sólo al exterior sino al porvenir. Mientras la democracia religiosa de Nueva Inglaterra se transformó, al finalizar el siglo XVIII, en la democracia política de los Estados Unidos, Nueva España, incapaz de resolver las contradicciones que llevaba en su seno, estalló y, en el siglo XIX, se desmoronó. Con sus restos hemos construido nosotros, sus descendientes, los mexicanos modernos, nuestra morada. El paso de la sociedad tradicional a la moderna se hizo en los Estados Unidos de un modo natural: el puente fue el protestantismo. El dilema que se presentó a los criollos mexicanos al otro día de la Independencia era tal vez insoluble: la continuidad condenaba a la nación a la inmovilidad y el cambio exigía la ruptura brutal, el desgarramiento. Continuidad y cambio no eran términos complementarios como en los Estados Unidos sino antagónicos e irreconciliables. México cambió y ese cambio fue un desgarramiento: una herida que aún no se cierra.

4. UNA LITERATURA TRASPLANTADA

EN EL sentido amplio de la palabra *cultura*, Nueva España fue una sociedad culta: no sólo vivió con plenitud la cultura hispánica —la religión y el arte, la moral y los usos, los mitos y los ritos— sino que la adaptó con gran originalidad a las condiciones del suelo americano y la modificó substancialmente. Pero en el sentido más limitado de la palabra —colindante con instrucción: producción y comunicación de novedades intelectuales, artísticas y filosóficas— sólo una minoría de la población podía llamarse *culta*; quiero decir: sólo una minoría tenía acceso a las dos grandes instituciones educativas de la época, la Iglesia y la Universidad. De esta circunstancia proviene otra característica: encerrada en las academias, universidades y seminarios religiosos, la cultura de Nueva España era una cultura docta y para doctos. Ya he subrayado la acentuada coloración religiosa de esa sociedad; la teología era la reina de la ciencias y en torno a ella se ordenaba el saber. Otra nota distintiva era la fusión de la tradición cristiana y el humanismo clásico: la Biblia y Ovidio, San Agustín y Cicerón, Santa Catarina y la sibila Eritrea.

Rival de la Iglesia y de la Universidad, la corte era también un gran centro de irradiación estética y cultural. La aristocracia tenía aficiones literarias y artísticas; el gusto de los mecenas y los grandes señores de los siglos XVII y XVIII era mejor y más refinado que el de nuestros políticos y banqueros. Como hoy los ociosos resuelven crucigramas y nuestros intelectuales redactan manifiestos políticos, los cortesanos y clérigos del siglo XVII resolvían acertijos poéticos y escribían décimas y sonetos. El lenguaje cortesano es siempre el de un grupo escogido y tiende a convertirse en un habla encubierta y cifrada que sólo comprenden los iniciados. La literatura cortesana fatalmente tiende al hermetismo pero sus misterios no son religiosos ni filosóficos sino estéticos. El hermetismo cortesano no esconde ninguna verdad trascendental: preserva al grupo de las intrusiones del vulgo. El gongorismo, a diferencia del simbolismo, fue una estética aristocrática mientras que el segundo fue, o

quiso ser, una poética de iniciación, un saber secreto colindante con la revelación religiosa.

Minoritaria, docta, académica, profundamente religiosa pero no en un sentido creador sino dogmático y, finalmente, hermética y aristocrática, la literatura novohispana fue escrita por hombres y leída por ellos. Hubo, naturalmente, excepciones y se conservan, por ejemplo, discretos poemas de María Estrada de Medinilla (1640). De ahí que sea realmente extraordinario que el escritor más importante de Nueva España haya sido una mujer: sor Juana Inés de la Cruz. (El otro gran escritor, Alarcón, pertenece realmente al teatro español de su época.) Pero el carácter acentuadamente masculino de la cultura novohispana es un hecho al que la mayoría de los biógrafos de sor Juana no han dado su verdadera significación. Ni la Universidad ni los colegios de enseñanza superior estaban abiertos a las mujeres. La única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia. Aunque parezca sorprendente, los lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego.

Otro rasgo distintivo del período: la cultura novohispana fue ante todo una cultura verbal: el púlpito, la cátedra y la tertulia. Se publicaban poquísimos libros, casi todos religiosos. Las obras de sor Juana, por ejemplo, se editaron en España. La animación intelectual, la pasión y el ingenio con que se discutía sutilmente sobre puntos de erudición y filosofía, no debe ocultarnos el carácter esencialmente dogmático de la cultura. La crítica teológica y literaria, por más vivaz y docta que fuese, no era realmente crítica, en el sentido moderno de la palabra: examen de los principios y los fundamentos. La Universidad y la Iglesia eran las depositarias del saber codificado de la época, el saber lícito y no contaminado por la herejía. Guardianas de la ortodoxia, la Universidad no tenía por función examinar y discutir los principios que fundaban a la sociedad sino defenderlos. En ciertos aspectos la ortodoxia era más cerrada en Nueva España que en la metrópoli, como se ve en el caso de la prohibición de imprimir novelas y libros de ficción. También el

teatro, en ocasiones, fue víctima del celo de arzobispos y prelados intolerantes. Sin embargo de todo esto, Nueva España no fue enteramente reacia a las tendencias nuevas. Irving A. Leonard ha demostrado que se leían muchos libros prohibidos por la Inquisición.¹ Sigüenza y Góngora revela en sus escritos cierto conocimiento de Gassendi, Kepler, Copérnico, Descartes. Hacia esa época, además, fue muy profunda la influencia del célebre jesuita alemán Atanasio Kircher.

Las literaturas, como los árboles y las plantas, nacen en una tierra y en ella medran y mueren. Pero las literaturas, también a semejanza de las plantas, a veces viajan y arraigan en suelos distintos. La literatura castellana viajó en el siglo XVI; trasplantada a tierras americanas, su arraigo fue lento y difícil. El proceso de adaptación de la literatura castellana en México y en Perú fue diferente al del resto de América. No me refiero únicamente a la celeridad con que los virreinos de Nueva España y Perú se convirtieron en sociedades ricas y complejas con centros urbanos de primera magnitud como México y Lima, sino a la existencia previa, en ambos países, de altas civilizaciones. Entre los argentinos y su tierra no se interpone la sombra impalpable del *otro lenguaje*. Ese lenguaje se ha disuelto con los huesos de aquellos que lo hablaban: los indios exterminados en el siglo XIX. En México y en Perú, por el contrario, todo alude a las civilizaciones prehispánicas, lo mismo los nombres de las cosas, las plantas y los animales que los nombres de los lugares donde se levantan nuestras ciudades.

Más que una visión del mundo, una civilización es un mundo. Un mundo de objetos y, sobre todo, un mundo de nombres. En la poesía hispánica, doble heredera de la antigüedad grecorromana y del judeocristianismo, las uvas no sólo son el fruto que nos da el vino sino que aluden a dos diviniidades: Cristo y Baco. A su vez, el vino ocupa el lugar central en los dos convivios que son la expresión más alta del Occidente mediterráneo: el banquete y la santa misa, el diálogo filosófico y el sacrificio del Hijo del Hombre. Los antiguos mexicanos también poseían plantas que cumplían la doble función de la uva pero bastará con mencionarlas

¹ *Baroque Times in Old Mexico*, The University of Michigan Press, 1959.

para darse cuenta de las diferencias: el maguey, el peyote y los hongos alucinógenos. Aunque del maguey se extrae el pulque, un licor que podría ser el homólogo del vino en su función de bebida embriagante, las virtudes transfiguradoras y simbolizantes del vino se concentran sobre todo en el peyote y en los hongos alucinógenos. En el trigo se repite la dualidad del vino: Ceres y Deméter, Cristo y la sagrada comunión. En México el lugar del trigo lo ocupa el maíz. Alimento universal gemelo del pan, el maíz era también una metáfora material —como la hostia cristiana— de los misterios divinos. Entre los ritos asociados al maíz, hay uno, recogido por Torquemada, que impresionó particularmente a sor Juana: durante una ceremonia que se celebraba en el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, los devotos comían pedazos del cuerpo de Huitzilopochtli, que era un ídolo hecho de pasta de maíz y empapado en sangre. El parecido con la Eucaristía les debió parecer a los españoles a un tiempo alucinante y escandaloso.

Desde su nacimiento la literatura novohispana tuvo conciencia de su dualidad. La sombra del *otro*, verdadero lenguaje de fantasmas, hecho no de palabras sino de murmullos y silencios, aparece ya en los poemas de los poetas del siglo XVI. En el siglo siguiente, según se ve en las loas que preceden a *El divino Narciso* y *El cetro de José*, se enfrenta al *otro* y lo interroga pero con propósitos de integración y absorción. En el siglo XIX el fantasma se vuelve idea y sólo hasta el siglo XX encarna y habla con voz propia. La literatura indígena no podía ser cabalmente comprendida y valorada en los siglos XVI, XVII y XVIII. Al traducir a Nezahualcóyotl, don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl lo transforma, doble infidelidad, en un Horacio cristiano. El descubrimiento y la asimilación de las artes y literaturas no occidentales se inicia en Europa en el siglo XVIII, cobra ímpetu con el romanticismo y culmina en la primera mitad del siglo XX. Los cambios de la sensibilidad estética europea nos abrieron a los mexicanos modernos las puertas de la comprensión de las artes y de la poesía prehispánicas. Ese descubrimiento fue relativamente tardío: todavía en 1920 un poeta como Ramón López Velarde era insensible al arte indígena. En realidad, sólo hasta mi generación la poesía náhuatl influye en los poetas de México.

Desde el principio, la poesía novohispana se bifurca en la corriente culta y la popular o tradicional. Una tercera corriente: la literatura edificante, al servicio de la evangelización de los naturales. La poesía tradicional penetró en México con los conquistadores pero con sus hijos apareció la poesía cosmopolita. En nuestro siglo xvi conviven romances populares y sonetos renacentistas, canciones devotas y tercetos neoplatónicos, letrillas licenciosas y poemas pastorales que trasplantan la *Aminta* de Tasso a los volcanes de Anáhuac y los lagos de Michoacán. En un extremo, poemas de metros cortos y asonantados, cerca del canto y del baile, poesía con raíces en la Edad Media y en la que la canción erótica es el modelo del villancico religioso. En el otro extremo, una poesía italianizante y latinizante, nutrida por la estética del Renacimiento tardío y el manierismo de Sannazaro y de Bembo. Dos corrientes paralelas pero no enemigas y que, al enlazarse, se fecundan. En el siglo xvi, Francisco de Terrazas (1525?-1600?), descendiente de uno de los conquistadores, representa la dirección cosmopolita y conceptuosa que viene de Garcilaso y Herrera. Fue autor de un poema épico sobre Cortés, que dejó incompleto y que es más bien tedioso y de algunos exquisitos sonetos, uno de ellos, memorable, sobre unas piernas. Frente a esta poesía aristocrática, las canciones transparentes de Hernán González de Eslava (1534-1601?). En este poeta también se manifiesta la tendencia culta italianizante en unos pocos sonetos y en unas liras de amor; el resto de su obra —o lo que de ella sobrevive— son villancicos y canciones tradicionales a lo divino que le han dado un lugar aparte en nuestra lírica.

En el prólogo al primer tomo de su antología *Poetas novohispanos, 1521-1621* (México, 1949), Alfonso Méndez Plancarte cita la opinión de Menéndez Pelayo sobre Bernardo de Balbuena (1561?-1627). Lo consideraba "uno de los más grandes poetas castellanos". Tal vez es una exageración; no lo es decir que es uno de los más opulentos y coloridos. Con él aparece ya un cierto barroquismo, que los críticos españoles atribuyeron a la exuberancia de la naturaleza mexicana. Aparte de que el paisaje mexicano es más bien sobrio, hay que buscar el origen de la riqueza verbal de Balbuena en la historia de los estilos, no en la naturaleza

sin historia. Balbuena es autor de un poema en el que exalta a la ciudad de México (*Grandeza mexicana*, 1604), de la novela pastoril en verso *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608) y del poema épico-fantástico *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles* (1624). El resto de su obra, manuscrita, pereció entre las llamas del incendio de Puerto Rico, al que pusieron fuego y saquearon, en 1626, los holandeses. Balbuena era obispo de Puerto Rico y murió un año después de este desastre. En un momento en que los poetas españoles cantan la soledad del pastor, elogian la vida sencilla de la aldea y execran la de las ciudades, creadoras de la envidia, la ambición, el lucro y la lujuria —tema al que vuelve Góngora una y otra vez en las *Soledades*—, el poema de Balbuena es una alabanza a la ciudad, al comercio y a la vida urbana. La pasión que ha construido sobre el agua esta maravilla que es la ciudad de México es el *interés*, “sol que al mundo vivifica [...] oculta fuerza y fuente de la vida política”, primer cimiento de las ciudades y de toda vida civilizada. El interés es el origen de la cultura, el creador de las jerarquías sociales y de la necesaria desigualdad entre los hombres. El regreso a la naturaleza sería el regreso a la barbarie y entonces “en confusión serán todos iguales”. Es difícil soportar hoy, completo, uno de los poemas de Balbuena pero estas grandes máquinas verbales contienen pasajes que siempre se leen con placer.

Un enigma: el agustino Miguel de Guevara. Hace años se encontraron, en un manuscrito de 1638, varios admirables sonetos conceptistas, entre ellos el famoso “No me mueve, mi Dios, para quererte, el cielo que me tienes prometido...” ¿Guevara es el autor o simplemente los copió? Parece que la segunda opinión tiende a prevalecer entre los eruditos. El último poeta que Méndez Plancarte incluye en el primer tomo de su antología es Juan Ruiz de Alarcón (1580?-1639). Es uno de los grandes poetas dramáticos de nuestra lengua sólo que ¿se le puede llamar mexicano? Aquí nació, de familia criolla, y aquí estudió; su obra fue escrita en España y para el tablado español. El caso de Alarcón es extremo, no excepcional; la duda sobre su “mexicanidad” es aplicable a los otros poetas que he citado. Por lo demás, la historia de la poesía de la Nueva España refleja la de la metrópoli.

En el siglo xvi predominan las formas y maneras renacentistas, aclimatadas en nuestra lengua por Garcilaso y que con Fernando de Herrera alcanzan una suerte de perfección un tanto artificiosa y redorada. Aquí conviene decir que la poesía de Garcilaso y, más acentuadamente, la de Herrera, son expresiones del manierismo más que de la madurez del clasicismo. Así pues, las raíces de la poesía mexicana no están ni en la Edad Media ni en un imposible "clasicismo" —como creía Jorge Cuesta— sino en ese momento de tránsito del Renacimiento al Barroco que fue el manierismo del siglo xvi. A través de los manieristas Terrazas y Balbuena se realiza el pasaje hacia la poesía barroca. Dos características del barroco novohispano: no sólo fue el período más rico en figuras literarias sino que fue el más largo, pues se extiende hasta mediados del xviii. Largo y rico, este período es también poderosamente original. Se suele decir que el barroco mexicano es un capítulo del barroco español que, a su vez, es un capítulo del barroco europeo. Esta definición apresurada olvida lo esencial: la inmensa originalidad del barroco español —Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón— y, dentro de esa originalidad, la nada desdeñable de sor Juana Inés de la Cruz. El tema del barroco, en la literatura y la poesía de Nueva España, exige una reflexión aparte.

La crítica moderna se ha esforzado en distinguir entre el estilo barroco propiamente dicho y el manierismo. Se trata de algo que no habían percibido Wölfflin y sus continuadores: entre el Renacimiento y el Barroco se interpone el manierismo, un estilo que se inicia, en Italia, hacia 1520 y que termina hacia 1570. Curtius va más allá y sugiere que se substituya el término "barroco", demasiado ligado a un período histórico determinado, por el más general y expresivo de *manierismo*.² Según Curtius, el manierismo es una tendencia que se presenta una y otra vez a lo largo de la historia de los estilos: hay un manierismo griego y otro romano, un manierismo medieval y un manierismo moderno. Para el crítico alemán, el barroco no es sino una de las expresiones que el cíclico manierismo adopta, en Europa y

² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955.

en América, en los siglos xvi y xvii. Es probable que Curtius tenga razón, pero pocos lo han seguido en su tentativa por cambiar las denominaciones de los períodos literarios.

Otros autores consideran que el manierismo, lejos de constituir un estilo intermedio entre el renacentista y el barroco, es una modalidad de este último. Según uno de estos críticos, el manierismo sería el componente "ingenioso, intelectual, paradójico, del barroco", tal como lo representan Donne, Herbert, Sponde y Quevedo. El otro componente, que el crítico llama *High Baroque*, no es sino el gongorismo de nuestros antiguos manuales: un modo "decorativo, exclamatorio, extravagante, tipificado por Crashaw, Marino, D'Aubigné, Góngora..."³ Nada de esto es nuevo. Las diferencias entre una y otra manera eran ya conocidas y pueden resumirse así: la primera modalidad es conceptista, paradójica, filosofante y marcadamente intelectual; la segunda es metafórica, pictórica y acentuadamente estética. En la primera triunfa el concepto; en la segunda, la imagen. Una se dirige al intelecto, otra a la vista y a los sentidos.

No es necesario adoptar el criterio que sumariamente acabo de exponer para advertir la dificultad de hacer una separación neta entre barroquismo y manierismo. Uno de los críticos que con más acierto se ha ocupado de estos temas —uno de los primeros también: Erwin Panofsky— señala que "es muy difícil aislar las características realmente nuevas y distintivas de la suma total de esta literatura y casi imposible condensarlas en un solo concepto".⁴ El tránsito del estilo renacentista al manierista es insensible; lo mismo sucede en el pasaje del manierismo al barroco. Hay elementos manieristas en el barroco —incluso podría decirse que el barroco es una nueva combinación de los elementos manieristas— y rasgos barrocos en el manierismo. No obstante, para introducir un poco de orden, así sea el orden un tanto ilusorio de las clasificaciones, es preferible separar al manierismo del barroco. El primero es la consecuencia extrema del Renacimiento, su negación tanto como

³ Frank Warnke, *Versions of Baroque*, 1972.

⁴ Erwin Panofsky, *Idea, A concept in Art Theory*, Nueva York, 1968. Panofsky se refiere a las teorías sobre el arte en la segunda mitad del siglo xvi italiano pero su observación es perfectamente aplicable a la poesía.

su exageración. Al mismo tiempo, es el necesario antecedente del barroco. Pero hay que tomar todo esto con cautela y, sobre todo, con ironía. Como las lianas en la selva, la maraña de las clasificaciones puede estrangularnos: alucinado por el demonio clasificatorio, el profesor Helmut Hatzfeld cometió la extravagancia de llamar barrocos a Cervantes y a Racine, manierista a Góngora.⁵ En suma, en una historia general de la literatura de Occidente y de la antigüedad grecorromana como la que propone Curtius, el "barroco temprano" del xvi y el "barroco maduro" del xvii serían una de las manifestaciones cíclicas del manierismo; en una historia particular de las literaturas europeas y americanas durante los siglos xvi y xvii, conviene distinguirlos como dos momentos distintos: manierismo y barroco.

En Nueva España el manierismo estaría representado en su fase incipiente, como ya dije, por Terrazas y, en su forma más radical y acabada, por Bernardo de Balbuena. ¿O habrá que llamar barroco a Balbuena por su abundancia verbal, su colorido fuerte y su amor a las metáforas brillantes? Sea como sea, es claro que entre las obras de estos dos poetas y las de Luis de Sandoval y Zapata (mediados del xvii) y sor Juana Inés de la Cruz hay una diferencia esencial. Las segundas no sólo son más complejas sino que se presentan como formas cerradas y en las que reina la ley del contraste, mientras que en las primeras hay "una multiplicidad de elementos flotantes", característica central del manierismo según Harold B. Segel.⁶ Dicho esto, repito: no deben exagerarse las diferencias entre manierismo y barroquismo: no sólo son estilos fronterizos sino que a veces se confunden. Entre uno y otro la línea divisoria es indecisa y hay una zona en la que, como en el poema famoso, "no es agua ni arena / la orilla del mar". Es revelador que varios de los poetas que, según la crítica moderna, son representativos del manierismo italiano —Tasso, Guarini— figuren precisamente entre los que cita con aprobación el ultrabarroco Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*.

Con cierta frecuencia se ha querido explicar el estilo barroco como una consecuencia de factores históricos, psi-

⁵ Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1964.

⁶ *The Baroque Poem*, Nueva York, 1974.

cológicos y religiosos: la crisis del orden católico, las luchas de la Reforma y la Contrarreforma, el descalabro de la Gran Armada, la inflación y la crisis económica en España, los descubrimientos de la astronomía y la física que hicieron tambalear al tomismo y a la neoescolástica... Todo esto produjo o coincidió con una crisis espiritual caracterizada por la continua tensión entre el cuerpo y el alma, la fe y la duda, la sensualidad y la conciencia de la muerte, el instante y la eternidad. Esta discordia psíquica y moral se resolvió en un arte violento y dinámico, poseído por la doble conciencia de la escisión del mundo y de su unidad, arte de claroscuro, contrastes, paradojas, retorcidas inversiones y centelleantes afirmaciones. Para otros críticos el barroco no es la respuesta del arte a la historia sino un momento de la historia del arte: el barroco es el punto extremo de un proceso de refinamiento estético iniciado en el Renacimiento. Otros piensan que el manierismo y el barroco no son tanto la expresión de los grandes trastornos y revoluciones del siglo XVII en el dominio de la sociedad, las ideas y las creencias, como el resultado de los cambios de la situación de los artistas, lo mismo frente a la sociedad que ante sus obras: apenas los coleccionistas y los entendidos aprecian más la personalidad del artista que los temas de sus obras, la *manera* predomina.⁷ Manierismo y barroco representan el triunfo de la subjetividad del creador frente a la doble tiranía del canon estético y del modelo natural.

Ninguna de estas explicaciones es excluyente. Tampoco lo es la idea de Curtius: la aparición periódica de tendencias manieristas y clasicistas en la historia de la literatura de Occidente, desde Licofrón hasta Mallarmé y Pound, revela una suerte de ritmo en la historia de los estilos. La existencia de ese ritmo me parece evidente. Su relación con los cambios históricos y sociales es menos clara: no veo cómo el uso del hipérbaton y la perífrasis puede ser consecuencia de la victoria de Lepanto o de la revocación del edicto de Nantes. Tampoco veo la relación entre los caligramas de Apollinaire y el desempleo en la industria vinícola. No obstante, hay una innegable correspondencia entre la historia de una sociedad y la historia de sus artes. Si no hay leyes

⁷ John Sharman, *Mannerism*, Londres, 1967.

históricas, sí hay rimas históricas. De alguna manera los períodos manieristas corresponden a épocas de crisis. Asimismo, hay una relación manifiesta, aunque no enteramente desentrañada, entre la emergencia del subjetivismo y las diferentes expresiones que ha asumido el manierismo: barroquismo, romanticismo, simbolismo, vanguardismo. En el curso de este libro tendré ocasión de explorar más concreta y detenidamente las relaciones entre la obra de sor Juana y la crisis del mundo virreinal.

El redescubrimiento de la poesía barroca es relativamente reciente. Todavía Wölfflin veía al arte barroco como un momento de decadencia y hubo que esperar hasta los movimientos de vanguardia de nuestro siglo para que fuesen reivindicados los grandes barrocos. Es lo contrario de una casualidad que la influencia de Eliot haya sido determinante en la revaloración de Donne; no fue un azar tampoco que fuesen los poetas españoles de la generación de 1927, señaladamente Gerardo Diego y Dámaso Alonso, los que provocaran la resurrección no sólo de Góngora sino de Villamediana, Carrillo y Sotomayor, Jáuregui y Bocángel. Lo que no se ha dicho —o no se ha subrayado suficientemente— es la analogía que encontraron los poetas españoles de ese período, especialmente Gerardo Diego, entre la poesía de Góngora y la estética de la vanguardia. Huidobro, el iniciador de la poesía de vanguardia en nuestra lengua, predicaba un arte de invención en el que la imagen creaba una realidad independiente y aun contraria a la realidad natural. No irrealismo ni superrealismo sino antirrealismo o, más bien, metarrealismo. Fue una poética que pretendía dar la espalda a la naturaleza y a la realidad. En Góngora, ha dicho Dámaso Alonso, las metáforas son como ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje literario sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes. Lo mismo sucedía con las imágenes de Huidobro y los ultraístas.

Las semejanzas entre la doctrina estética del barroco, tal como la expresaron en el siglo XVII un Gracián o un Pellegrini, y las ideas de los vanguardistas son notables. Para Gracián, "el concepto es un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos".

La agudeza será tanto mayor cuanto menos visible sea esa correspondencia. La conocida definición de la imagen poética de Pierre Reverdy no es sino una variante de la fórmula de Gracián: "La imagen no nace de la comparación sino del acercamiento de dos realidades [...] la imagen será tanto más fuerte y eficaz cuanto más alejados entre sí se encuentren los objetos y más necesarias aparezcan las relaciones entre ellos." No es fácil que Reverdy haya leído a Gracián. La coincidencia entre la poética barroca y la vanguardista no procede de una influencia de la primera sobre la segunda sino de una afinidad que opera tanto en la esfera intelectual como en el orden de la sensibilidad. El poeta barroco quiere asombrar y maravillar; exactamente lo mismo se propuso Apollinaire al exaltar a la sorpresa como uno de los elementos centrales de la poesía. El poeta barroco quiere descubrir las relaciones secretas entre las cosas y otro tanto afirmaron y practicaron Eliot y Wallace Stevens. Estos parecidos resultan aún más extraños si se piensa que el barroco y la vanguardia tienen orígenes muy distintos: uno viene del manierismo y la otra descende del romanticismo. La respuesta a este pequeño misterio se encuentra, quizá, en el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista. Barroco y vanguardia son dos formalismos.

Aunque barroquismo y romanticismo son dos manierismos, las semejanzas entre ellos recubren diferencias muy profundas. Los dos proclaman, frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto. El romanticismo pone en libertad al sujeto; el barroco es el arte de la metamorfosis del objeto. El romanticismo es pasional y pasivo; el barroco es intelectual y activo. La transgresión romántica culmina en la apoteosis del sujeto o en su caída; la transgresión barroca termina en la aparición de un objeto insólito. La poética romántica es la negación del objeto por la pasión o la ironía; el sujeto desaparece en el objeto barroco. El romanticismo es expansión; el barroco es implosión. El poema romántico es tiempo derramado; el barroco es tiempo congelado.

Las palabras *ingenio* y *concepto* definen a la poesía barroca; *sensibilidad* e *inspiración* a la romántica. El ingenio *inventa*; la inspiración *revela*. Las invenciones del ingenio son conceptos —metáforas y paradojas— que descubren las correspondencias secretas que unen a los seres y a las cosas entre ellos y consigo mismos; la inspiración está condenada a disipar sus revelaciones —salvo si encuentra una forma que las contenga. O sea: el romanticismo está condenado a redescubrir el barroquismo. Eso fue lo que hizo en la época moderna, antes que nadie, Baudelaire. El manierismo pasional romántico desembocó en un formalismo: simbolismo primero y luego vanguardismo. Como el arte clásico, el barroco aspira a dominar al objeto pero no por el equilibrio sino por la exasperación de las contradicciones. Así, es a un tiempo romántico y clásico, como el vanguardismo. Es vértigo e inmovilidad: salto congelado. Una memorable sentencia de Gracián expresa la doble tensión de todos los manierismos, su origen romántico y su ambición clásica: "el ingenio intenta excesos y consigue prodigios".

La poesía barroca de Nueva España fue una poesía transplantada y que tenía los ojos fijos en los modelos peninsulares, sobre todo en Góngora. Aunque la influencia del poeta cordobés fue enorme y central, no fue la única. Lope, Quevedo y los otros, sobre todo Calderón, no están ausentes. Lo primero que sorprende es la abundancia de poetas, la mayoría clérigos.⁸ Casi todos son medianías pero escriben en uno de los mejores momentos de nuestra lengua y sus composiciones son, en general, superiores a los de nuestro pobre neoclasicismo y a las de nuestro vocinglero romanticismo. Algunos, como Juan de Palafox, obispo de Puebla, escriben una poesía que pertenece al siglo anterior y en la que hay ecos —gratos— de San Juan de la Cruz. Casi todos, sin embargo, se abandonan con delicia frenética a las complicaciones y artificios del culteranismo. En la primera mitad del siglo hay dos poetas auténticos: Luis de Sandoval y Zapata (mediados del XVII) y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Sandoval y Zapata es autor de varios sorprendentes sonetos. Hace pensar en Quevedo pero en un Que-

⁸ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos, 1621-1721* (dos volúmenes), México, 1943 y 1947.

vedo en el que los violentos claroscuros se hubiesen transformado en una suerte de armonía visual. Habla de una belleza en el crepúsculo; mientras el sol

orientes para piras está dando
y tú, desde el ocaso, sol más vivo,
estás enamorando para vidas.

En otro soneto sigue a Lope de cerca. El tema es el mismo: a una cómica difunta; también muchas de las expresiones. Pero la imitación no es servil:

Tan bien fingiste —amante, helada, esquivo—
que hasta la muerte se quedó dudosa
si la representaste como muerta
o si la padeciste como viva.

Empobrecido descendiente de un conquistador, Sandoval y Zapata escribió un interesante romance histórico que canta a los hermanos Ávila, los amigos y partidarios de Martín Cortés, degollados en la ciudad de México por conspirar por la independencia de México. El romance no es patriótico: expresa los agravios de un grupo.

La obra de Sandoval y Zapata nunca se editó y sólo hasta el siglo xx se ha ido publicando. Aún no tenemos un volumen que recoja sus poesías y su ensayo en prosa, *Panegírico de la paciencia*, sigue manuscrito. Tuvo más fortuna Agustín de Salazar y Torres: su obra fue publicada, parcialmente, en dos volúmenes, en Madrid: *Citara de Apolo* (1681 y 1689). Salazar y Torres nació en España, vino a México a los tres años, dejó Nueva España cuando aún no cumplía los veinte y murió en España a los treinta y tres. ¿Español o mexicano? Más bien: español y mexicano. Fue poeta lírico y autor dramático. Se distinguió por sus invenciones métricas, Calderón lo elogió y sor Juana lo imitó más de una vez. Su obra es un abanico de influencias; se mueve sobre todo entre Góngora y Calderón pero estas poderosas personalidades no lo aplastan. Es un poeta exquisito, en el que a la musicalidad del verso se alía la sensualidad de la escritura, como en este fragmento de *El baño de Procris*:

mi corazón fue imán, norte sus ojos,
su beldad admirando;
y apenas me aparté del agua cuando
ella al cristal undoso
—bajel de hielo— entrega su hermosura
y Amor artificioso
en las ondas procura,
viendo sus ojos, ciego,
violiar el agua con lascivo fuego.

Entre los poetas de la primera parte del siglo habría que citar asimismo a Matías de Bocanegra, autor de una conocida *Canción a la vista de un desengaño*, demasiado didáctica para mi gusto pero rica en pequeños hallazgos verbales: el sauce, "verde escollo", el neblí que sube "hasta las nubes por fingirse nube". Hay que mencionar también a otros clérigos: a Diego de Ribera, elogiado por sor Juana, y al jesuita Francisco de Castro, que escribió un largo poema a la Virgen de Guadalupe: *La octava maravilla*. En la segunda mitad del siglo hubo todavía más poetas pero ninguno, salvo sor Juana, es notable. La rodea un coro de voces impersonales aunque, eso sí, bien entonadas. El más famoso es Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Es una de las grandes figuras del siglo XVII, no por sus poemas —bien contruidos, dignos y aburridos— sino por sus obras científicas e históricas. Un poeta que merece ser recordado es Juan de Guevara (1654-1688), que escribió sonetos de un gongorismo valiente e ingenioso. El capitán Alonso Ramírez de Vargas (1662-1696) fue poeta de festejo y celebración pública. Es curiosa su *Máscara del Imperio mexicano*, octavas en las que abundan las alusiones a costumbres y mitos del antiguo México; las palabras indígenas, frecuentes, hacen a veces el oficio de rimas. Otros poetas de certamen y pompa civil fueron Francisco de Azevedo y Gabriel de Santillana. La lista podría prolongarse con otras decorosas medianías. Poesía ornamental, declamatoria y declamada en concursos y ceremonias. Éste fue uno de los rasgos de la época: la Universidad y la Iglesia produjeron una literatura de certamen. Como ahora tenemos los premios para las novelas, en el siglo XVII abundaban las competencias poéticas, llamadas "justas" y "palestras" a la manera de los torneos feudales. Sor Juana exalta así a un poeta amigo:

Édipo en los enigmas, tu ingenio,
énfasis intrincados penetra:
físico, si las causas conoce;
lógico, si la forma argumenta.

Irving A. Leonard dedica un divertido capítulo de su libro sobre la Nueva España a los certámenes poéticos y enumera algunas de las particularidades del verso barroco: los ecos ("si el alto Apolo la *sagrada agrada*... de veloz tiempo en la *jornada nada*"); los acrósticos; las aliteraciones ("cielos, ¿cómo canciones cantaremos / con corazones casi consumidos?"); poemas que admitían dos o tres lecturas; las poesías "retrógradas", que se podían leer de arriba para abajo y de abajo para arriba; los centones, poemas hechos con versos ajenos, casi siempre de Góngora; las paronomasias ("el inglés con frascos frescos / ebrio con su baba, beba / y haga de la gula, gala / que con él se trata, treta"); los juegos de palabras ("me despierta *odio* al *oído*") y otras lindezas. Por doble contagio de la estética neoclásica y de la romántica, una enamorada de la corrección y la otra de la espontaneidad, es costumbre desdeñar a estos juegos. Crítica injusta: son recursos legítimos de la poesía.

Ingenio y concepto son términos que expresan no sólo el carácter de las obras poéticas sino de la prosa, señaladamente la *sagrada*. Del mismo modo que las preocupaciones intelectuales de nuestro tiempo asumen la forma del ensayo, las del siglo xvii adoptaron la del sermón. Sor Juana, como mujer, no podía decir sermones pero sí podía escribir críticas de ellos.

Eso fue justamente lo que hizo en su célebre *Carta ateneagórica*. Ejemplo notable de cómo la poetisa se apropió de las formas predominantes masculinas de la cultura de su siglo, la *Carta* revela asimismo otro rasgo de esa sociedad: la teología como máscara de la política. La discusión sobre temas teológicos y la utilización de conceptos escolásticos de extraordinaria abstracción y sutileza, no tenían muchas veces otro objeto que recubrir las diferencias reales entre los individuos y los grupos. La teología tuvo en el siglo xvii la misma función polémica que las ideologías sociales y políticas en el xx: la disputa por la interpretación de un pasaje de las Escrituras era la forma en que

se manifestaban los pleitos de intereses y las querellas de personas.

En nuestros días la polémica intelectual se despliega en las páginas de los diarios y las revistas; en el siglo XVII las diferencias se ventilaban en el púlpito y sólo ocasionalmente se trasladaban a la imprenta. Sabemos que la *Carta atena-górica* provocó muchas discusiones y más de un ataque encendido, según lo cuenta entre atemorizada y complacida la misma sor Juana. A pesar del ruido que levantó esta polémica, únicamente ha llegado a nuestros ojos un folleto que recoge el sermón en que el clérigo valenciano Francisco Xavier Palavicino refuta las argumentaciones de la monja.⁹ Pero la falta de testimonios escritos no significa que la discusión no haya apasionado (y por muchos años) a la opinión culta. Más arriba, al intentar describir a la literatura del siglo XVII, dije que había sido minoritaria, masculina, docta, conceptista y conceptuosa, ingeniosa, clerical y cortésana. Señalé asimismo otra de sus notas distintivas: la importancia de la palabra hablada: cultura de púlpito y cátedra pero también de tertulia. La división tripartita de la sociedad reaparece en las formas del intercambio intelectual: el sermón, en la iglesia; la lección, en el aula; la tertulia, en la corte y en la casa del magnate. El convento ocupa un lugar intermedio entre la corte y la iglesia. Aunque se trata de una institución esencialmente religiosa, no es un secreto que los conventos, especialmente los de monjas, aparte de ser establecimientos de actividad económica y mercantil, eran también centros de intensa vida mundana. La equívoca correspondencia entre la "corte" celestial y la terrenal se duplica en los conventos de la ciudad de México.

Ciertos autores, engañados o deslumbrados por la originalidad de algunas de las obras del barroco novohispano —palacios, iglesias, poemas— las consideran como los primeros frutos del naciente espíritu nacional. Aunque los temas propiamente mexicanos —la conquista, las leyendas indígenas, la "grandeza" de la ciudad de México, el pai-

⁹ La respuesta de una monja portuguesa, sor Margarita Ignacia, fue demasiado tardía: la *Apología a favor de R. P. Vievra* salió en Lisboa en 1727. Este alegato es en realidad obra del hermano de Margarita Ignacia, el presbítero Luis Gonçalves Pinheiro. (Véase: Robert Ricard, "Antonio Vievra y Sor Juana Inés de la Cruz", *Revista de Indias*, año XI, núms. 43-44, 1951.)

saje de Anáhuac— aparecen en los poemas de esa época, sería muy arriesgado afirmar que son expresiones del “nacionalismo literario”. De una manera natural —la estética misma del barroco lo exigía— la poesía culta aceptó los elementos nativos. No por nacionalismo sino por fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico. En sus canciones y villancicos sor Juana no sólo usa admirablemente el habla popular de mulatos y criollos sino que incorpora la lengua misma de los indios, el náhuatl. No la mueve un nacionalismo poético sino todo lo contrario: una estética universalista y que se complace en recoger todos los pintoresquismos y hacer brillar todos los particularismos. Al catolicismo político del Imperio español correspondía el catolicismo estético del arte barroco.

No pretendo negar lo que salta a los ojos: hay una conjunción entre la sensibilidad criolla y el estilo barroco, lo mismo en el campo de la arquitectura que en el de las letras (y aun en otros órdenes, como la cocina). De ahí la frecuente felicidad de las expresiones artísticas de esa época. Pero la explicación de este fenómeno no se encuentra en el nacionalismo criollo. Ya he señalado los límites y las ambigüedades del patriotismo del criollo, dividido entre su fidelidad al Imperio y su necesidad vital de diferenciarse del mundo español, su lealtad de súbdito a la corona y sus sentimientos de justicia y dignidad personal ofendidos por la dominación de la burocracia de Madrid. No obstante, sólo hasta bien entrado el siglo XVIII se manifiestan plenamente las tendencias separatistas de los criollos. El acento particular de muchas obras de la época, lo que podríamos llamar el “criollismo” del barroco novohispano, fue involuntario. En realidad, la aparición de esos particularismos fue una consecuencia de la universalidad misma de la estética barroca.

Los estilos artísticos son siempre transnacionales y el barroco lo fue acentuadamente. Sus dominios se extendieron de Viena a Goa, de Praga a Quito. La estética barroca acepta todos los particularismos y todas las excepciones —entre ellas “el vestido de plumas mexicano” de Góngora— precisamente por ser la estética de la extrañeza. Su meta era asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos. El

concepto y la *agudeza* son las sirenas y los hipogrifos del lenguaje, las equivalentes verbales de las fantasías de la naturaleza. En este amor por la extrañeza están tanto el secreto de la afinidad del arte barroco con la sensibilidad criolla como la razón de su fecundidad estética. Para la sensibilidad barroca el mundo americano era maravilloso no solamente por su geología desmesurada, su fauna fantástica y su flora delirante sino por las costumbres e instituciones peregrinas de sus antiguas civilizaciones. Entre todas esas maravillas americanas había una que, desde el principio, desde Terrazas y Balbuena, había exaltado los criollos: la de su propio ser. En el siglo xvii la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebató la extrañeza que era ser criollo. En ese entusiasmo no es difícil descubrir un acto de compensación. La raíz de esta actitud es la inseguridad psíquica. Ambigua fascinación: a la inversa de los franceses de ese mismo siglo, los criollos se percibían a sí mismos no como la confirmación de la universalidad que encarna cada ser humano sino como la excepción que es cada uno.

Muchas veces se ha dicho, en ocasiones como elogio y en otras para lamentarlo, que el barroco mexicano exagera sus modelos peninsulares. En efecto, la poesía de Nueva España, como todo arte de imitación, trató de ir más allá de sus modelos y así fue extremadamente barroca: fue el colmo de la extrañeza. Este carácter extremado es una prueba de su autenticidad, algo que no se puede decir ni de nuestra poesía neoclásica ni de la romántica. Ambas fueron también imitaciones pero imitaciones pálidas, desteñidas: no había afinidad entre estos poetas y los modelos que se proponían imitar. En cambio, la singularidad estética del barroco mexicano correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños.

Segunda Parte

JUANA RAMIREZ

(1648-1668)

1. *La familia Ramírez*
2. *Sílabas las estrellas compongan*
3. *Los empeños de Juana Inés*
4. *La profesión*

1. LA FAMILIA RAMÍREZ

EN 1926 Dorothy Schons decía: "La biografía de sor Juana está todavía por escribirse."¹ Hoy, cincuenta años después, la situación no ha variado. Desde mediados del siglo XVIII hasta fines del XIX cayeron sobre su nombre el olvido y la indiferencia que recubrieron a casi todos los grandes poetas del período barroco, sin excluir al mismo Góngora. En 1725 apareció la última reedición de los tres tomos de su obra y hubo que esperar hasta 1940 para que se intentase la primera edición moderna.² Más destructiva aún que la indiferencia de dos siglos fue la dispersión de los archivos y bibliotecas de los conventos que siguió a las leyes de Juárez: lo que no fue víctima de los hombres, de su incuria o de su venalidad, lo fue de los ratones. Entre las pérdidas irreparables se encuentran la *Oración fúnebre* de Carlos de Sigüenza y Góngora y varios manuscritos de sor Juana, como un tratado de moral, una pieza de teatro y otros papeles. Además y sobre todo: su correspondencia. Fue muy abundante pues es fama que se carteaba con media España.

Castorena y Ursúa, que se encargó de la edición del tercer tomo de sus escritos, dice que parte de sus papeles estaban en Andalucía, en poder de don Juan de Orve y Arbieta, el caballero vizcaíno que se encargó de la edición del segundo tomo de sus obras. Según el mismo Castorena, los manuscritos del primer tomo se encontraban en el archivo de los jerónimos en El Escorial, adonde fueron depositados por la condesa de Paredes, a cuyos cuidados se debió la publicación de ese volumen. En 1950, hace treinta años, en el prólogo al primer tomo de su edición de las *Obras completas*, Alfonso Méndez Plancarte se lamentaba: "Nadie hasta hoy, que sepamos, ha buscado en Madrid este epistolario; ni los manuscritos de los dos iniciales tomos; ni menos en Sevilla o por sus rumbos los papeles de Orve y Arbieta." Nuestros gobiernos han gastado cientos de miles

¹ Dorothy Schons, "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Philology*, vol. 24, 1926.

² *Poesías completas*, recopilación y prólogo de Ermilo Abreu Gómez, México, 1940.

de pesos en ostentosos y repulsivos homenajes a sor Juana, desde la construcción en su lugar natal de un edificio conmemorativo en el más puro estilo *motel* californiano hasta la erección en plazuelas y cruceros de adefesios con faldas y tocas de cemento. Con menos gasto y más gusto se hubiera podido ayudar a un investigador para que averiguase en España el paradero de esos papeles.

Para estudiar la vida de sor Juana disponemos de dos textos básicos: su carta al obispo, de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*) y la biografía del jesuita Diego Calleja. Además, unos pocos dichos de sus contemporáneos y un puñado de documentos de orden jurídico y religioso: su partida de bautismo, su testamento y el de su madre, los de sus hermanas, algunos contratos de compraventa, su profesión y otros escritos de la misma índole. En este campo ha sido fructuosa la labor de dos investigadores: Guillermo Ramírez España, su lejano descendiente, y Enrique A. Cervantes. Gracias a sus hallazgos, tenemos ahora una idea más clara de sus orígenes y de la situación de su familia.³

Los dos textos biográficos contienen muchas informaciones pero adolecen de lagunas y otros defectos. La *Respuesta* al obispo de Puebla fue escrita con ánimo defensivo y en lo más agitado de una amarga polémica. Contiene revelaciones preciosas pero no toca un período esencial —los años en la corte de los virreyes, los marqueses de Mancera— y guarda silencio sobre otros aspectos de su vida. No es una autobiografía sino una autodefensa. En 1700, en Madrid, se publica el tercero y último tomo de sus obras: *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana*, etc. La aprobación del libro es del jesuita Diego Calleja. Más que una aprobación es una biografía. Calleja no conoció a sor Juana pero trató a varias personas que habían sido sus amigas, como el marqués de Mancera. Sostuvo además una extensa correspondencia con ella. El relato de Calleja no es una verdadera biografía, en el sentido moderno de la palabra, sino una narración edificante

³ Véanse: Guillermo Ramírez España, *La familia de Sor Juana* (documentos inéditos), Imprenta Universitaria, México, 1947; Enrique A. Cervantes, *El testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, 1949.

en la que los más mínimos incidentes de su vida son signos y señales sobrenaturales de su ascenso hacia la virtud y la santidad. Calleja elude todo lo que pudiese oscurecer su reputación y no dice nada que aclare realmente los dos grandes enigmas que tanto han intrigado a los que se han acercado a su figura: las razones que la movieron a profesar y las que la llevaron a renunciar a las letras. Un ejemplo de su método: al contar que Juana Inés nació en una habitación a la que llamaban *la celda*, ve en esa circunstancia un aviso de su futura condición de monja. Es la leyenda que contamina a la historia, lo maravilloso cristiano que disuelve la realidad prosaica.

La mayor parte de los escritores católicos que se han ocupado de la vida de sor Juana ha seguido el ejemplo del padre Calleja. No excluyo al padre Alfonso Méndez Plancarte, al que debemos la difícilmente mejorable edición de sus obras; ni a Alberto G. Salceda, que completó con discreción y competencia la benemérita labor de Méndez Plancarte; ni a Robert Ricard, que ha hecho agudas sugerencias a propósito de *Primero sueño*. La pasión edificante los ha cegado. Lo mismo puede decirse del prolijo Ezequiel A. Chávez. Otro crítico, Genaro Fernández McGregor, sostuvo que Núñez de Miranda, el confesor de sor Juana, fue más sabio, más generoso y más bueno que ella: un santo; por fortuna, dice, al final sus cualidades superiores prevalecieron, sor Juana renunció a las letras y emprendió ella también el camino de la santidad. Si hubiesen triunfado estos puntos de vista se habría desfigurado definitivamente a la verdadera sor Juana, oculta para siempre bajo la máscara de la santidad. ¿Cómo explicar la ofuscación de estos autores sino por los estragos que hace la ideología aun en los mejores espíritus?

Una mujer sensible e inteligente, Dorothy Schons, abrió el camino de la biografía crítica. Su investigación fue honda y proba. En 1926 publicó un ensayo en el que se examinan por primera vez con pertinencia los tres misterios de la vida de sor Juana: ¿por qué tomó el velo?, ¿cómo se llamaba realmente: Juana Ramírez o Juana de Asbaje?, ¿por qué, en plena madurez intelectual y rodeada de fama, renunció a las letras? Su respuesta a un doctrinario ultramontano es un ensayo memorable en el que muestra, sin lugar a dudas,

que no fueron imaginarias sino bien reales las dificultades de sor Juana con el arzobispo Aguiar y Seijas y con algunos jesuitas.⁴ Pedro Henríquez Ureña fue el autor de la primera bibliografía de sor Juana (1917) pero Dorothy Schons dio el paso definitivo con sus *Some Bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz* (Austin, 1925). Ermilo Abreu Gómez la siguió por este camino. Su labor fue ferviente, su erudición incierta. Le debemos no sólo las primeras ediciones críticas sino dos investigaciones fundamentales: *Iconografía de sor Juana Inés de la Cruz* y *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca* (ambas publicaciones son de 1934). El profesor Pfandl llamó a estos volúmenes "admirables monumentos". El sabio pero vindicativo Méndez Plancarte no vio en ellos sino defectos. No le perdonó nunca a Ermilo Abreu Gómez que se hubiera atrevido a ver en Juana Inés no a la monja sino a la víctima de preladados intolerantes.

Ludwig Pfandl escribió un grueso volumen sobre sor Juana. Grueso en el sentido material y en el espiritual.⁵ No obstante, a despecho de sus exageraciones, el profesor alemán hace una observación plausible, aunque desnaturalizada por sus unilaterales conclusiones: me refiero al narcisismo de sor Juana, que él relaciona con tendencias masculinas. Conviene aclarar que Pfandl no fue el primero en advertirlo. Aparte de que ella misma lo dice en varios textos, señaladamente en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y en algunos poemas, ya otros habían tratado el tema.⁶ Pfandl lo reconoce, por lo demás: "las más recientes biografías de nuestra monja mexicana están de acuerdo en que presen-

⁴ *Carta abierta al señor Alfonso Junco*, Austin, 1934.

⁵ *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique*. Traducción de Juan Antonio Ortega Medina, edición y prólogo de Francisco de la Maza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963.

⁶ Ermilo Abreu Gómez en su *Semblanza de sor Juana* (1938). E. Urzaiz Rodríguez es autor del ensayo *El espíritu varonil de sor Juana*, publicado en el núm. 15 de *El Hijo Pródigo*, en abril de 1945, es decir, un año antes de la aparición del libro de Pfandl (Munich, 1946). Con entera independencia de Pfandl y sin abundar en lo de la "masculinidad" psicosomática, aludí al caso psicológico de sor Juana, especialmente a la ambigüedad de los sentimientos que la unieron a varias amigas, en un ensayo de 1950, publicado en *Sur* (1951) y recogido después en *Las Peras del Olmo*.

ta un tipo de mujer claramente orientada a lo masculino..." (p. 25). Dicho esto, es justo señalar que nadie había hecho un estudio tan detallado como el de Pfandl. Incluso podría agregarse que el reproche que puede hacersele es el del exceso: al subrayar demasiado su argumentación, convierte la descripción psicológica en caricatura.

Pfandl parte de la idea, corriente en su época, sobre todo en Alemania, de la existencia de tipos biológicos fijos, inmutables. Lo femenino y lo masculino son, para él, categorías reacias a las realidades sociales e históricas. El tipo de mujer ideal, la "rubia pícnica, aria", redonda y maternal, no se interesa en la cultura, en el saber o en los libros, sino en la familia. La intersexual, como sor Juana, deriva su sexualidad enfermiza hacia actividades como la literatura o la vida pública. Pfandl identifica al mundo del saber y las letras con el mundo masculino y así, aunque parte de principios opuestos, coincide con la sociedad en que vivió sor Juana y especialmente con sus censores y persecutores. Entre los teólogos que escribieron opiniones elogiosas sobre sor Juana en la primera edición del segundo tomo de sus obras (Sevilla, 1692) hay uno que, asombrado del ingenio de la monja, escribe con toda inocencia que la autora de esos conceptos no es mujer sino "un hombre con toda la barba". Era un Pfandl al revés. Naturalmente, niego la existencia de los factores fisiológicos: pienso que no hay tipos puros y que la gama de la intersexualidad es inmensa. Tampoco creo que la personalidad física y psicológica de sor Juana se ajuste a la descripción de Pfandl, copiada de libros de psiquiatría. En fin, me parece que la "masculinidad" de sor Juana, para llamarla así, fue más psicológica que biológica y más social que psicológica. Ver en ella a un virago es una aberración.

Pfandl no pudo enterarse de los trabajos de Ramírez España y murió sin saber que Juana Inés había sido hija natural. La lectura de los documentos descubiertos por el investigador mexicano tal vez habrían modificado su idea acerca de la "fijación de la imagen paternal": no es muy seguro que la poetisa hubiese conocido siquiera a su padre. A pesar de su ignorancia de estas circunstancias y del carácter obsesivo y monomaniaco de sus interpretaciones, el erudito alemán acierta a veces. Por ejemplo, en una pers-

picaz adivinación de las secretas conexiones entre la sintaxis y el inconsciente, explica que el tránsito del narcisismo primario (autoerotismo infantil) al secundario fue para sor Juana como pasar, gramaticalmente, del modo transitivo al reflexivo. La intuición de Pfandl debe completarse y corregirse: sor Juana trasciende el narcisismo común y corriente —la autoidolatría y el dandismo— por la introspección. Su narcisismo contiene un elemento crítico o, más bien, autocrítico, y esto es lo que la distingue del narcisista vulgar y del simple neurótico. Sor Juana no se mira para admirarse sino que, al admirarse, se mira y, al mirarse, se explora. Está más cerca del Narciso de Valéry que del de Ovidio. Sor Juana no fue sólo un temperamento eminentemente racional sino que puso sus dones intelectuales al servicio del análisis de sí misma. Esta actitud autorreflexiva la distingue radicalmente de los demás poetas de su siglo. Para comprobarlo basta con pensar en el otro gran poeta intelectual de su tiempo y que fue uno de sus modelos: Calderón. Temperamento especulativo, Calderón construye torres de razones y conceptos; sor Juana cava minas y galerías interiores.

Obsesionado por los aspectos neuróticos de la personalidad de sor Juana, Pfandl ignoró casi del todo las circunstancias sociales e históricas que la rodearon. Durante más de 300 páginas vuelve una y otra vez a los conflictos psíquicos y fisiológicos de Juana Inés, desde la envidia infantil al pene hasta la menopausia y sus trastornos, pero jamás repara en una circunstancia que no fue menos determinante que las fatalidades psicológicas y corporales: el carácter masculino de la cultura y del mundo en que vivía Juana Inés. ¿Cómo, en una civilización de hombres y para hombres, puede una mujer, sin masculinizarse, acceder al saber? Pfandl olvidó que en los destinos individuales la influencia de las condiciones sociales y culturales no es menos poderosa que las predisposiciones psíquicas y fisiológicas. A la ausencia de la dimensión histórica y social hay que agregar otra insuficiencia: Pfandl no hace un estudio concreto de Juana Inés sino que se limita a aplicar a su caso la etiología de otros. Su método es el de la deducción y, con más frecuencia, el de la analogía. Ciertamente, la inexistencia de documentos prohíbe que se intente un estu-

dio genético y el crítico debe contentarse con hipótesis y suposiciones. Esto fue, precisamente, lo que Pfandl no hizo: sacó de su cajón un puñado de afirmaciones y las arrojó sobre la mesa con aire de triunfo. En realidad, aunque parezca extraño, Pfandl no se interesó ni en la Juana Inés de carne y hueso ni en la persona histórica y social. Su método fue el de la superposición: aplicó los esquemas del psicoanálisis —más cerca de Jung que de Freud— a la biografía de la monja y a sus obras. Unas pocas veces el casillero de la teoría coincide con los hechos y los ilumina; otras, las más, los oculta.

El método de Pfandl roza, en algunos momentos, con lo cómico involuntario. En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, sor Juana habla de cocina y de huevos fritos; al punto, gravemente, el profesor alemán nos recuerda la función simbólica del huevo en el *Rig Veda* y en la filosofía órfica, entre los gnósticos y en la epopeya siux. ("El cielo ocupa en el universo el lugar de la clara en el huevo original".) Uno de los *topoi* de la poesía de su tiempo: la lechuza Nictimene, ladrona de aceite, se transforma en un indicio más de los sentimientos incestuosos de la monja. Empeñado en descifrar el contenido latente de los escritos de sor Juana, Pfandl no advirtió que casi siempre el contenido manifiesto es más rico y vivo. Así transformó textos extraordinarios como *El divino Narciso* y *Primero sueño* en aburridos repertorios de los lugares comunes del psicoanálisis. Degradación de la literatura en documento. Es posible que las especulaciones de Descartes o las tragedias de Racine sean máscaras del principio del placer o del principio del nirvana; no importa: por sí mismas esas obras nos exaltan y nos seducen. Son extraordinarias por ser especulaciones y tragedias, no por ser documentos. Los "hallazgos" de Pfandl terminan por ser obstáculos para la comprensión: el lente que ilumina fallas imperceptibles en el alma de sor Juana se vuelve cristal deformante. En largos pasajes de su libro Pfandl habla de la esquizofrenia de sor Juana y al mismo tiempo —aunque se trata de tendencias distintas— de su delirio de persecución. ¿Cómo no concluir que estamos ante un caso de delirio de interpretación?

Debemos a Dorothy Schons la primera tentativa por insertar la vida y la obra de sor Juana en la historia de la

sociedad novohispana del siglo xvii. La erudita norteamericana trató de comprender el feminismo de la poetisa como una reacción frente a la sociedad hispánica, su acentuada misoginia y su cerrado universo masculino. Asimismo fue la primera en mostrar que el conflicto final de su vida y que terminó en su derrota fue un episodio en la historia de las ideas —yo diría: en la historia de la libertad— no sin analogías con el que enfrentó Pascal a la Compañía de Jesús. Por desgracia, Dorothy Schons no pudo o no tuvo ocasión de reunir sus observaciones, dispersas en dos o tres artículos, en un libro. Así, no nos dejó una interpretación sino unos cuantos atisbos aislados. Ermilo Abreu Gómez quiso seguirla en esta investigación pero sus interpretaciones fueron esquemáticas y parciales.

He aludido más arriba a un ensayo mío de 1950. En ese trabajo indicaba que la crisis personal de sor Juana al final de sus días sólo era explicable dentro de la crisis general de Nueva España al finalizar el siglo xvii. Nadie tomó en cuenta mis reflexiones hasta que, en 1967, el hispanista italiano Dario Puccini publicó un estudio sobre sor Juana.⁷ En la primera parte de su pequeño y valioso libro recoge mi observación y con penetración y erudición la desarrolla, la amplía y ofrece una nueva hipótesis. En la última parte de este trabajo acudiré a las interpretaciones del hispanista italiano.

Juana Ramírez de Asbaje nació en San Miguel Nepantla, una alquería en las faldas del Popocatepetl. Nací, dice en un romance,

donde los rayos solares
me mirasen de hito en hito,
no bizcos, como a otras partes.

Según Calleja, vino al mundo el 12 de noviembre de 1651. Hay razones para creer que se equivocó. Hasta la fecha no se ha encontrado un acta de bautismo con su nombre y los de sus padres. No es fácil que se encuentre: en aquella época no se inscribían en las actas los nombres de los padres de los hijos naturales. En cambio, Alberto G. Salceda

⁷ Dario Puccini: *Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del barocco messicano*, Roma, 1967.

y Guillermo Ramírez España encontraron una fe de bautismo en la parroquia de Chimalhuacán, a cuya jurisdicción pertenecía Nepantla. En ella se asienta que el 2 de diciembre de 1648 fue bautizada una niña, "Inés, hija de la Iglesia; fueron sus padrinos Miguel Ramírez y Beatriz Ramírez". Los padrinos eran hermanos de la madre de Juana Inés. Es casi seguro que la Inés del acta de 1648 sea nuestra Juana Inés. Así, era tres años mayor de lo que dice su biógrafo y era hija natural, que eso quiere decir ser "hija de la Iglesia". El testamento de la madre confirma el acta de bautismo de Chimalhuacán. En ese documento la criolla doña Isabel Ramírez de Santillana declara ser madre de seis hijos —cinco mujeres y un hombre—, todos naturales, los tres primeros concebidos con Pedro Manuel de Asbaje y los otros tres con el capitán Diego Ruiz Lozano. Al comentar el origen ilegítimo de Juana Inés, el padre Méndez Plancarte dice que estamos ante un "trágico enigma". No sé si el hecho haya sido trágico para los hijos de doña Isabel pero no veo cómo, ni para ellos ni para nadie, pudo ser un enigma. Méndez Plancarte agrega: "ese testamento, rebosante de fe y de piedad, trasluce cómo rendiría doña Isabel sus cuentas, libre de aquella culpa —*felix culpa*— que a sor Juana dio el ser y, en ella, tanta gloria a nuestra gente y al mismo Dios". Curiosa y sacrilega comparación entre la culpa de Eva y la de doña Isabel.

Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca —el padre de Juana Inés— era un caballero vizcaíno. Nada se sabe de él. Calleja dice "que con deseo de corregir los yerros a las entrañas de su tierra, tan de nobleza pródigas como estériles de caudal, pasó a Indias..." Ni Dorothy Schons ni los otros estudiosos han logrado saber algo más de lo que dice Calleja. Incluso la ortografía de su nombre es incierta: ¿Asbaje o Asvaje o Azuaje? Un dato curioso: dos de las actas de bautismo de 1666 de la parroquia de Chimalhuacán aparecen firmadas por un fraile, F. (o H.) de Asvaje, probablemente el mismo que menciona Dorothy Schons en su estudio *Algunos parientes de Sor Juana* (México, 1934).⁸ ¿Quién es F. de Asvaje? ¿Un pariente de Pedro Manuel de Asbaje? ¿O ese fraile sería el verdadero padre de Juana

⁸ Cf. Alberto G. Salceda, "El acta de bautismo de sor Juana", *Ab-side*, número de enero-marzo de 1962.

Inés y de sus dos hermanas mayores? Confieso que esta suposición es indemostrable y que puede parecer gratuita pero no es enteramente descabellada. En aquel siglo —los procesos de la Inquisición lo atestiguan— no eran raras las relaciones de los sacerdotes con solteras y casadas.

El enigma del padre de Juana Inés, aparte de ser desconcertante, es uno de los grandes obstáculos a que se enfrentan sus biógrafos. Lo que sí es indudable es que la familia Ramírez y la misma sor Juana hicieron todo lo posible por dejar en la sombra a Pedro Manuel de Asbaje. Lo consiguieron: es un nombre sin cuerpo, un fantasma. En el ensayo citado, Dorothy Schons dice que estuvo en Vergara (Guipúzcoa), que el padre Calleja señala como la cuna de la familia de Asbaje, pero que no pudo encontrar rastro del nombre: "Hice buscar en los registros parroquiales el nombre de Asbaje. Nada. Los naturales del pueblo me dijeron que aquel nombre no parecía vasco." Unamuno, que se interesó por el origen del apellido paterno de sor Juana, pensaba lo mismo.

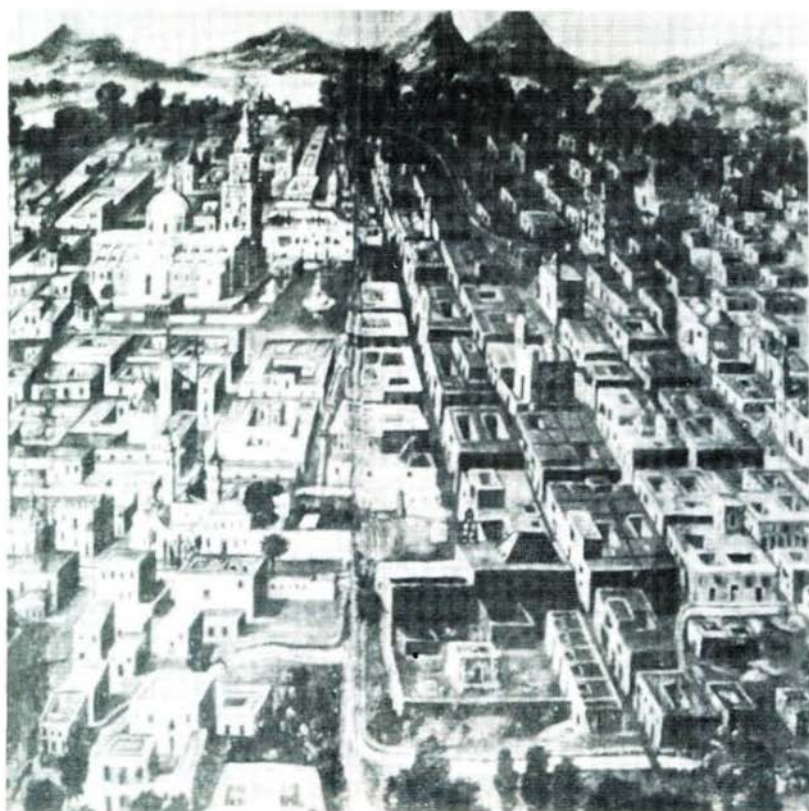
Juana Inés apenas si menciona el nombre de su padre. Desde muy niña dejó de verlo, si es que lo conoció (la duda es lícita). Tampoco trató a los familiares de su padre y nunca habló de ellos. ¿Quién fue Pedro Manuel de Asbaje, cuál era su origen y cuál su familia? ¿Era realmente hidalgo? Sí es casi seguro que fue vizcaíno, aunque el apellido no parezca vascuence. En la dedicatoria del segundo tomo de sus obras a don Juan de Orve y Arbieta la poetisa dice con orgullo que era "rama de Vizcaya" y aprovecha para hacer uso de esos juegos de palabras que tanto le gustaban:

Yo me holgara que [mis discursos] fuesen tales que pudiesen honrar y no avergonzar a nuestra nación vascongada; pero no extrañará Vizcaya el que se le tributen los hierros que produce.

Aunque ella se dijo "hija legítima", es seguro que no faltaron los chismorreos y las murmuraciones. Un feroz epigrama, con el que responde a un "soberbio", revela que Juana Inés era sensible a las habladurías:



Mapa de la Nueva España a fines del siglo XVII.



Plano del conde de Moctezuma. Biombo del siglo XVII. El Zócalo.

Juana Inés de la Cruz

(1669)

Juana Inés de
la Cruz

(1675)

Juana Inés de la Cruz

(1685)

(Esta y página siguiente.) Evolución de la firma de sor Juana Inés de la Cruz. (Tomada del libro de Enrique A. Cervantes, *El testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, 1949.)

Juan Ynes C.
La Cruz

(1689)

Juan Ynes C.
La Cruz
Contradone

(1691)

Juan Ynes C.
La Cruz

(1692)

Juan Ynes C.
La Cruz

(1695)



Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera.



Don Carlos de Sigüenza y Góngora.



Fray Payo Enriquez de Rivera.



Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna y conde de Paredes.

El no ser de padre honrado,
fuera defecto, a mi ver,
si como recibí el ser
de él, se lo hubiera yo dado.

Más piadosa fue tu madre,
que hizo que a muchos sucedas:
para que, entre tantos, puedas
tomar el que más te cuadre.

Los que han comentado este epigrama no han reparado que se refiere no tanto a su bastardía como al origen de su padre. ¿Asbaje no era honrado por ser plebeyo o por haber cometido algún delito o falta?

Mientras vivió en el mundo Juana Inés llevó el apellido de su madre. En el retrato de Andrés Islas (1772) hay una inscripción que dice expresamente: "en el siglo fue conocida por doña Juana Ramírez, que así se firmaba..." Su testamento lo confirma: "en el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asbaje..." Una excepción: con motivo de la terminación de las obras de la catedral metropolitana (1667), se publicaron varias "descripciones poéticas" de la fábrica, llamadas "dedicaciones"; en una de ellas —*Poética descripción de la plausible pompa...* (1668)— aparece un soneto en homenaje del autor del libro, el presbítero Diego de Ribera, escrito por "doña Juana Inés de Asbaje". Se trata de uno de sus primeros poemas: vivía todavía en el palacio virreinal como dama de la marquesa de Mancera y tenía veinte años. Es posible que en la corte haya sido conocida como Juana Ramírez de Asbaje o Azvaje. Debe haberse inclinado por el uso del apellido materno por una razón: vivió siempre, hasta que tomó el velo, en el círculo de la familia de su madre. El convento en que profesó, el de San Jerónimo, estaba reservado únicamente a las criollas y varias mujeres de su familia fueron también monjas en San Jerónimo. Así, tanto las consideraciones familiares como las sociales explican el uso del apellido materno, aunque es visible la satisfacción con que alude a su origen vascongado.

La familia maternal de Juana Inés era criolla por los cuatro costados y criollos fueron su padrastro, los maridos de sus hermanas y la mujer de su medio hermano. Pedro Ramírez de Santillana y Beatriz Rendón, los abuelos maternos,

eran de origen andaluz y venían de Sanlúcar de Barrameda. Hacendado de mediano pasar —pero no pobre como se ha dicho con ligereza— Pedro Ramírez era arrendatario de dos haciendas, ambas propiedad de la Iglesia: la de Nepantla, donde nació Juana Inés, y la de Panoayán, donde creció. Las tierras son fértiles en esa región; las dos haciendas, particularmente la de Panoayán, que todavía existe, eran productivas y dejaban buenas ganancias. Pedro Ramírez arrendó la hacienda de Panoayán por “tres vidas”, es decir, durante toda su vida y, a su muerte, sucesivamente durante las de su hija Isabel y su nieta María. Más tarde, la hacienda pasó, otra vez por “tres vidas”, a Diego Ruiz Lozano, el Mozo, medio hermano de Juana Inés, y a sus descendientes. Así, Panoayán estuvo en manos de los Ramírez por seis generaciones.

En la familia, como era general en esa época y en ese medio social, abundaban los militares y los clérigos. Diego Ruiz Lozano fue capitán de lanceros y su hijo, el Mozo, también siguió la carrera de las armas y fue capitán del mismo cuerpo. Uno de los hermanos de Isabel Ramírez fue el tatarabuelo del sabio José Antonio Alzate y Ramírez. Una de sus hermanas, María, se casó con el acaudalado Juan de Mata, hombre que gozaba de influencia y crédito en el palacio virreinal. Una media hermana de la poetisa, doña Inés Ruiz Lozano, fue esposa de José Miguel de Torres, secretario de la Universidad y poeta de cierto renombre. Uno de los hijos de ese matrimonio, José Diego de Torres, fue igualmente secretario de la Universidad y poeta como su padre y su tía. Otro de los Torres —el mercedario fray Miguel de Torres— fue familiar y biógrafo del obispo de Puebla, el amigo y protector de sor Juana, Manuel Fernández de Santa Cruz. Rasgo notable de esa familia: todas las mujeres mostraron independencia, entereza y energía. Isabel Ramírez manejó la hacienda de Panoayán, desde la muerte de su padre, en 1655, hasta la suya, en 1688, es decir, más de treinta años. La sucedió su hija María, que también la administró hasta su muerte. Josefa, su otra hija, no fue menos emprendedora; abandonada por su marido, compró con la ayuda de sor Juana, que consiguió un préstamo sobre unas alhajas, una hacienda en la región de Chalco. Es imposible no admirar a estos caracteres esforzados, sobre todo si se piensa en

la época en que les tocó vivir. Y crece mi admiración hacia doña Isabel Ramírez cuando recuerdo que era analfabeta... Manejar una hacienda no era, ni es, cosa fácil; aparte de exigir considerable vigor físico y resistencia de cuerpo y ánimo, requiere habilidad, tenacidad y don de mando. El hacendado no es únicamente el dueño de la tierra, los animales y los instrumentos de labranza: es el jefe de una comunidad. En esa familia de varonas, Juana Inés no fue una excepción.

Hacendados, clérigos, capitanes, monjas ¿cómo se acomodó esta gente de creencias firmes con los amores de Isabel Ramírez? ¿Cómo lograron casarse las hermanas de Juana Inés y cómo ella misma pudo ser admitida en el palacio y convertirse en dama de la virreina? ¿Cómo se explica la armonía entre las hermanas y la madre? Debemos modificar nuestras ideas acerca de la moral en el siglo XVII. La ortodoxia sexual era mucho menos rigurosa que la ortodoxia religiosa. Los Ramírez eran una familia criolla típica, como lo eran las otras familias que formaban su parentela: los Mata, los Ruiz Lozano, los Torres. Un ligero examen de los documentos publicados por Ramírez España y por Cervantes revela que la conducta de Isabel Ramírez estaba lejos de ser una escandalosa excepción. Todo el mundo aceptaba con naturalidad la existencia de los hijos naturales y José Miguel de Torres, secretario de la Universidad y padre de varios clérigos y monjas, no encuentra particularmente reprochable la bastardía de su mujer y de muchos de sus sobrinos y sobrinas. El silencio que ha rodeado a las recopilaciones de Ramírez España y Cervantes ha sido tal que me pregunto si esos documentos han sido leídos realmente. O tal vez su lectura produjo una perturbación moral inhibitoria de todo comentario y de toda reflexión crítica: para los creyentes modernos es difícil aceptar que los principios religiosos más firmes hayan sido compatibles con una conducta desordenada. En el juicioso prólogo a su libro, Ramírez España procura minimizar ciertos hechos. Supone, por ejemplo, que hubo una legitimación de los hijos de Isabel Ramírez; lo cierto es que tanto su testamento como el de Ruiz Lozano son terminantes: uno y otro puntualizan que sus hijos fueron naturales. Ramírez España también pasa sobre los casos de María y Josefa, las hermanas enteras de

sor Juana, como si fuesen ascuas. Menos explicables que las reticencias de Ramírez España son los silencios de Méndez Plancarte y de Alfonso Junco, cortados por exclamaciones de horror. El escándalo es el disfraz de pregonero de la hipocresía.

Sobre Isabel Ramírez, la madre de sor Juana, hay poco que añadir. ¿Y sus hermanas? En el árbol genealógico que aparece al final del libro de Ramírez España, así como en el prólogo, se indica que María Ramírez, una de las hermanas enteras de sor Juana, fue esposa de Lope de Ulloque y que tuvo tres hijos: Isabel María de San José —religiosa en el convento de San Jerónimo—, Lope e Ignacio. La única prueba del matrimonio de María con Lope de Ulloque es su acta de defunción. Ninguno de los dos hijos, Lope e Ignacio, llevaron el nombre de su padre; su tío político, el doctor José Miguel de Torres, en su testamento, al mencionarlos, sólo da el nombre de la madre. El testamento de Isabel Ramírez, otorgado un año antes de su muerte, en 1687, es decir, cuando ya habían nacido los tres hijos de su hija María, es explícito: "mando que se den trescientos pesos de oro común a la dicha María de Asbaje, mi hija, de estado doncella..." En el acta de profesión de Isabel María de San José, en 1688, escrita de puño y letra de sor Juana Inés de la Cruz, que era en aquel año la archivera y secretaria de San Jerónimo, se lee que la novicia era hija de María Ramírez y del capitán Fernando Martínez de Santolaya.⁹ A mayor abundamiento, en ese mismo año, Isabel María de San José hizo su testamento, como era costumbre que lo hicieran las novicias en el momento de tomar el velo, y allí declaró ser "hija natural del capitán Fernando Martínez de Santolaya, quien como tal me entregó a la madre Juana Inés de la Cruz, donde su caridad me ha criado, con esta relación y poco asistida del dicho mi padre y sin más noticia de naturaleza o madre".¹⁰ El feminismo de Juana Inés cambia súbitamente de coloración; su sátira contra los hombres y su defensa de las mujeres dejan de ser una opinión: son una reacción moral, e incluso física, ante experiencias vividas.

⁹ Dorothy Schons, *Algunos parientes de sor Juana*, México, 1934.

¹⁰ Enrique A. Cervantes, *El testamento de sor Juana y otros documentos*, México, 1949.

Dos documentos confirman la solicitud con que Juana Inés amparó a su sobrina abandonada. En una declaración judicial que hizo en 1683, al hacer frente a una reclamación de su sobrino Francisco de Villena, hijo de su hermana Josefa, dice:

que niega haber entrado en su poder cantidad de plata labrada que tocara y perteneciere a don Francisco de Villena y que lo que pasa es que doña Josefa de Asbaje le entregó seis platillos de plata para que le buscara cantidad de pesos, y esta declarante, para hacerlo, buscó diferentes preseas y joyas para que le prestasen dos mil pesos para comprar una hacienda y el habérselos prestado fue por hacerle favor a esta declarante, no porque las prendas valiesen mil pesos; y que nunca han entrado en su poder preseas ni otras cosas que tocasen ni perteneciesen al dicho don Francisco de Villena, antes el susodicho le quedó a deber algunas cantidades de pesos, así de réditos de trescientos pesos que tenía en su poder, pertenecientes a una niña que tiene esta declarante a su cargo... ¹¹

Esa niña no podía ser otra que Isabel María de San José. Años más tarde, en 1691, Juana Inés pide invertir mil cuatrocientos pesos de oro común —unos meses después añadió otros seiscientos pesos— en fincas del convento de San Jerónimo “para que por el tiempo de mi vida el mayordomo de dicho convento me acuda con los réditos correspondientes y después a la madre Isabel María de San José, mi sobrina”.¹² Los dos hermanos de Isabel María de San José eran también hijos naturales y no llevaban el apellido del padre sino el Ramírez maternal. Isabel Ramírez dejó a María, como su padre le había dejado a ella, “por vida”, la hacienda de Panoayán. La razón probable: las otras dos hijas de Asbaje, que carecían de fortuna, estaban ya acomodadas, Juana Inés en el convento y Josefa con un protector: Francisco de Villena.

El caso de Josefa no difiere mucho del de María. Como ella, también tuvo hijos fuera del matrimonio. Se casó con José de Paredes en 1664 pero dos años después su marido la abandonó. No obstante, tuvo cuatro hijos. El enigma se

¹¹ Guillermo Ramírez España, *op. cit.*

¹² Enrique A. Cervantes, *op. cit.*

aclara apenas se sabe que Josefa vivió en México con don Francisco de Villena. Los cuatro hijos heredaron los bienes de don Francisco y su nombre. Hay una declaración de su primo, el poeta José Diego de Torres, en la que confirma que los cuatro —José Felipe, Francisco, Rosa Teresa y María— eran hijos de Josefa Ramírez de Asbaje y de Francisco de Villena. En su declaración, José Diego de Torres afirma conocerlos "como que los crió". Así era: su padre, José Miguel, había sido el tutor de los Ramírez Villena y el apoderado de Josefa a la muerte de Francisco de Villena. Uno de los hermanos Villena, José Felipe, fue clérigo y probablemente es el autor de una elegía a la muerte de sor Juana: "América, no llores..." (*Fama y obras póstumas*).

También Diego Ruiz Lozano, el Mozo, medio hermano de Juana Inés, declaró en su testamento ser padre de un hijo natural. Un dato revelador: Pedro Ramírez, el abuelo, dice en su testamento que debe a Diego Ruiz Lozano (el Viejo), "vecino de esta provincia, cien pesos o algo menos". En esa fecha (1655) ya Diego Ruiz Lozano era amante de Isabel, puesto que su hijo mayor, Diego el Mozo, debe haber nacido hacia 1656.¹³ Pedro Ramírez no podía ignorar los deslices de su hija Isabel ni que su acreedor era su amante.

La conducta de las mujeres de la familia Ramírez —la de los hombres debe haber sido aún más libre— no parece que haya afectado gravemente su reputación. Las dos hijas de Ruiz Lozano se casaron con gente conocida y respetable; las hijas naturales de Josefa Ramírez también se casaron y los hijos de todas encontraron acomodo en la Iglesia, la Universidad y la milicia. Las ortodoxias religiosas y políticas son implacables con las opiniones heréticas, no con las pasiones de los sentidos. Abundan los testimonios sobre la licencia de las costumbres en Nueva España. El viajero Tomás Gage, con rencorosa alegría, acumuló las anécdotas

¹³ Las otras dos hijas, Antonia e Inés, nacieron en 1658 y 1659, si hemos de dar crédito al documento IV que figura en el libro de Enrique A. Cervantes: *Petición de Antonia e Inés Ruiz, primas hermanas [sic] de Sor Juana Inés de la Cruz, para ingresar en el convento de San Jerónimo, 15 de diciembre de 1672*. Es significativo que su padre las pusiese al cuidado de la madre Juana Inés de la Cruz, para "quitarlas de los riesgos del siglo". ¿En esa fecha ya estaban separados Ruiz Lozano e Isabel Ramírez? Sabemos que don Diego se casó más tarde con doña Catalina Maldonado Zapata.

acerca de la lujuria, la avaricia y la liviandad de los clérigos. Otros viajeros se maravillaron de la ligereza de las mujeres y de la facilidad con que los españoles y sus descendientes, criollos y mestizos, satisfacían sus apetitos. Al final del siglo xvii, dice Irving A. Leonard citando a Agustín de Vetancourt, "entraban en la ciudad de México diariamente dos mil arrobas de pulque y mil quinientas más los martes y los sábados". Las pulquerías y las tabernas estaban atendidas por muchachas pero la prostitución masculina tampoco era desconocida: "para atraer a sus clientes esos publicanos tienen una provisión de individuos de ambos sexos para su malvado comercio". La policía no tenía acceso ni a las tabernas ni a los burdeles. No obstante, este siglo fue también el de misioneros como el padre Kino, místicos como Catalina Suárez y ascetas severos como el arzobispo de México Francisco Aguiar y Seijas y el padre Antonio Núñez de Miranda.

Una y otra vez se ha subrayado la extrema religiosidad de la época y su sensualidad no menos extrema. El contraste violento entre severidad y disolución aparece en todas las manifestaciones de la Edad Barroca y es común a todos los países y a todas las clases. Muchas veces austeridad y relajación se dan en una misma alma: John Donne es autor de poemas libertinos como la elegía *Going to Bed* y de sermones devotos. En los poemas de Quevedo dialogan sin cesar el alma y el culo, los huesos y el excremento. El clamor, hecho de admiración y escándalo, que produjo el erotismo helado del *Adonis* de Marino puede compararse con las pasiones que despertaron hace sesenta años las novelas de Lawrence, Joyce y Proust. La gran invención literaria de la Edad Barroca: el concepto, la unión de los contrarios, expresa con extraordinaria justeza el carácter de la época. Pero el caso de la sociedad barroca del siglo xvii no es único: rigorismo y libertinaje, pesimismo radical y sensualidad exaltada, ascetismo y erotismo, son actitudes que generalmente se dan juntas. En otro libro he tratado de mostrar cómo se desplegó en la India el diálogo entre los signos *cuerpo* y *no-cuerpo*.¹⁴ Hay una suerte de correspondencia entre los manierismos artísticos y las conjunciones de los signos *cuerpo* y *no-cuerpo*. En las épocas

¹⁴ *Conjunciones y disyunciones*, México, 1969.

antibarrocas hay una rígida separación entre el *cuerpo* y el *no-cuerpo*, la materia y el espíritu. Esta separación, en la esfera del arte, se expresa como una clara distinción entre el dibujo y el color. Los períodos manieristas, por el contrario, lo mismo en los dominios del arte y el pensamiento que en los de la moral y el erotismo, están regidos por el principio de *coincidencia oppositorum*.

Las condiciones sociales y físicas de Nueva España favorecían la manifestación de todos estos contrastes. Desde el principio la atracción de América fue contradictoria: para los misioneros franciscanos fue el continente donde se cumplirían las profecías de Joaquín de Flora y, por lo tanto, la consumación de los Evangelios; para la mayoría de los laicos y para muchos religiosos, América representaba la ilusión —casi siempre falaz— del rápido enriquecimiento. Los espacios abiertos daban la sensación, a unos, de la reconquista de la libertad corporal y, a otros, de un nuevo reino espiritual. Las comidas extrañas, los colores, los paisajes, las mujeres de piel y ojos distintos —indias, mestizas, mulatas—, la complicidad del sol y de la vegetación, la molición de la temperatura, todo, exaltaba a la imaginación —y la imaginación a los sentidos. Los estudios demográficos contemporáneos han descubierto que la fertilidad de los españoles aumentó en Nueva España. La explicación no reside en una imposible mutación biológica sino en el cambio de medio social: las nuevas condiciones eran más propicias al goce de los sentidos y menos favorables a la moral de la represión. Los españoles tenían más hijos en México porque, probablemente, habían relajado su disciplina sexual. Dorothy Schons, escandalizada ante la ligereza de las costumbres en Nueva España durante el siglo XVII, cita una de las entradas del *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles:

En doce [julio de 1668] murió el Br. Antonio Calderón Benavides, natural de México, uno de los más singulares clérigos que ha tenido este arzobispado; sobre ser muy galán, de muy linda cara y muy rico, fue constante opinión que se conservó virgen.¹⁵

¹⁵ Dorothy Schons, "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Philology*, noviembre, 1926.

La Inquisición quemó a muy pocos herejes pero fueron innumerables los clérigos procesados y condenados por seducir a sus feligresas. La laxitud de la moral sexual del pueblo mexicano seguramente es herencia de Nueva España. Haríamos mal en condenarla: si el machismo es una tiranía que ensombrece las relaciones entre el hombre y la mujer, la libertad erótica las ilumina.

2. SÍLABAS LAS ESTRELLAS COMPONGAN

TOLERANCIA ante los extravíos del apetito e intransigencia en materia de opiniones y creencias; manga ancha con el cuerpo y sus pasiones, rigor con el alma y sus desvaríos: en ese mundo nació y vivió Juana Inés. Pero ¿cómo era ella y cómo eran su casa y sus gentes? Sabemos poquísimo de su infancia y ese poco es lo que ella misma, siempre reticente, nos deja vislumbrar en su *Respuesta* al obispo de Puebla y en otros pasajes de sus escritos. Varias veces alude a su ánimo risueño, vivaz y juguetón. Castorena y Ursúa alaba su ingenio rápido en las conversaciones, su habilidad dialéctica y la felicidad y gracia de sus improvisaciones. Agudeza y donaire: éstos fueron los rasgos que la distinguieron en la edad madura y que, en su infancia, deben haberse manifestado como fantasía y travesura. La Juana Inés adulta, entregada a sus elucubraciones intelectuales, nos hace entrever otra, niña, abstraída en sus juegos infantiles, a un tiempo seria y apasionada, amante de saltar y cantar pero también de oír los cuentos de las criadas y las leyendas de los viejos. Al contrario de Santa Teresa, debe haber sido más soñadora que aventurera y más reflexiva que soñadora.

Niña solitaria, niña que juega sola, niña que se pierde en sí misma. Sobre todo: niña curiosa. Ese fue su signo y su sino: la curiosidad. Curiosa del mundo y curiosa de sí misma, de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella. La curiosidad pronto se transformó en pasión intelectual: el ¿qué es? y el ¿cómo es? fueron preguntas que se repitió durante toda su vida. En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* refiere:

Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil moto de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa...

Desde el principio la curiosidad intelectual fue su gran pasión. Mejor dicho: desde el principio la curiosidad inte-

lectual fue la sublimación de la gran pasión. En la misma *Respuesta* refiere que a los tres años obtuvo, no sin engaños y ruegos, que la maestra de una de sus hermanas mayores le diese lecciones. Allí también nos cuenta que no comía queso porque le habían dicho que entontecía; podía más en ella "el deseo de saber que el de comer". A los seis o siete años ya sabía leer y escribir. Entonces se le ocurrió pedir a su madre que la enviase a la Universidad vestida de hombre. Ante la previsible negativa, se consoló estudiando y leyendo en la biblioteca de su abuelo. Para aprender gramática, se cortaba cinco o seis dedos de pelo y se los volvía a cortar si, en un plazo que ella misma se fijaba, no había aprendido la lección: no le parecía que "estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias".

No es extraño que las memorias infantiles de sor Juana, a pesar de su carácter fragmentario, hayan sido una de las bases de la hipótesis de la "masculinidad". Pero para comprender cabalmente estos episodios, hay que insertarlos en el contexto general de su infancia, desde la constitución física de Juana Inés hasta la composición social y psíquica de su mundo. La niña en su casa, los mayores y sus conflictos, las hermanas y sus juegos, las nanas y sus leyendas, las enfermedades y los trabajos, los placeres y los asuetos, los altibajos de una familia criolla en una hacienda colgada de una montaña, en los límites de la zona fría y la caliente, entre las nieves del Popocatepetl y los cañaverales tropicales del llano. Por desgracia, sor Juana fue extremadamente reservada. Apenas si habla de su familia en su relato autobiográfico y nada nos dice de lo que fue sin duda la clave de su situación psíquica: la naturaleza de sus vínculos con el triángulo compuesto por su madre y sus dos amantes.

La separación entre sus padres y la aparición de un nuevo amante, Diego Ruiz Lozano, debe haberla afectado profundamente. Así, la primera pregunta que debemos hacernos es la siguiente: ¿cuál fue la índole de su relación con Pedro Manuel de Asbaje? Si es imposible contestar enteramente a esta pregunta, no lo es darle una respuesta que tenga ciertos visos de verosimilitud. ¿Conoció a su padre? Ya dije que la duda es lícita. No parece verosímil que Asbaje

haya vivido maritalmente, en la misma casa de los padres de Isabel, con ella y sus hijas. En todo caso, Juana Inés dejó de verlo, si es que llegó a conocerlo, cuando sobrevino la separación entre Pedro Manuel de Asbaje e Isabel Ramírez.

No es probable que lo viese después: es un hecho establecido que Asbaje desapareció enteramente de la vida de Isabel y de sus hijas. La separación debe haber ocurrido cuando Juana Inés tenía cinco o seis años, si no es que antes. Justifica mi hipótesis este sencillito cálculo: Diego el Mozo, el mayor de los hijos de Ruiz Lozano, debe haber sido unos ocho años menor que sor Juana, ya que la hermana que lo seguía, Antonia, era diez años menor que la poetisa.¹ Así pues, probablemente nació en 1656, es decir, el año en que murió el abuelo de Juana Inés y en que ella fue enviada a México a vivir con los Mata. El hecho de que Juana Inés casi nunca mencione a su padre es una prueba más del abandono de Pedro Manuel de Asbaje.

Todas estas circunstancias me inclinan a creer que el vínculo entre Juana Inés y su padre fue inexistente. Mejor dicho, esa relación fue análoga a la que nos une con los ausentes: fue una relación imaginaria. Las relaciones con los ausentes están a la merced de nuestra subjetividad: el ausente es una proyección de nuestros deseos, odios y temores. Experimentamos la ausencia como vacío pero es un vacío que llenamos con nuestras imaginaciones. ¿Cuál era la imagen que se hacía Juana Inés de su padre? La proyección infantil de la imagen paternal, en sí misma compleja, debe haber sido en ella singularmente complicada y contradictoria. Tres figuras se mezclaban, sin duda, en su imagen de la paternidad: la del padre biológico Pedro Manuel de Asbaje; la de su sustituto y rival, Diego Ruiz Lozano; y la del abuelo, con el que vivió y al que, casi seguramente, consideraba como su verdadero padre. Pero el abuelo murió en 1656, cuando ella tenía ocho años. Por otra parte, justamente porque en su casa debe haberse hablado poco de Asbaje, ella y sus hermanas sin duda tenían una

¹ Antonia tenía catorce años cuando su padre pidió, el 15 de diciembre de 1672, su ingreso en el convento de San Jerónimo, al cuidado de sor Juana, que acababa de cumplir veinticuatro años. Cf. Enrique A. Cervantes, *op. cit.*

idea más bien fantástica de su figura. Ya mujer, Juana Inés no habló nunca de él salvo de manera indirecta y para referirse a su estirpe vascongada. De todos modos, es imposible que la imagen legendaria del padre no haya estado teñida de rencor por su abandono. Rencor y, probablemente, secreta y desechada admiración.

Es difícil que Juana Inés no supiese que Pedro Manuel de Asbaje era un ausente que nunca regresaría. Ahora bien, la ausencia definitiva, irrevocable, es la de los muertos. Tal vez, antes de la muerte física de Asbaje —ocurrida antes de 1669, o sea con anterioridad a la toma de velo—² ella lo mató y enterró simbólicamente. Matar en sueños al que queremos y que nos ha dejado es una compensación frecuente entre los niños y los enamorados. Con esto quiero decir que el padre no sólo fue un ausente sino un fantasma para Juana Inés. Sus poemas amorosos no giran nunca en torno a la presencia del amado sino de una imagen, forma fantástica ceñida por la memoria o el deseo. La persona querida aparece como un ser de humo, una sombra esculpida por la mente. A veces, esa sombra es la de un muerto. Un ejemplo notable de esta última situación son las *liras* (213), justamente famosas, en las que una mujer llora la ausencia de su marido difunto. En ese poema sor Juana representa el papel de viuda con una convicción que va más allá de la retórica barroca. El tema la fascinaba: hay otro poema, unas *endechas* (78) no menos apasionadas que las *liras*, en que “expresa con expresiones aún más vivas el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto”.

Es indudable la ambigüedad de sus sentimientos ante el fantasma de su padre. El ausente era, si no un muerto, un desaparecido. Su ausencia era ocasión de nostalgia e idealización: en nuestra fantasía los ausentes se agigantan y se vuelven héroes o monstruos. Quizá sus sentimientos no eran de orgullo sino de pena y vergüenza: ¿cómo saber si había sido un aventurero o un pobre diablo, un hidalgo libertino o un sacerdote indigno? En cualquier caso la imagen que tuvo de su padre, como ya dije, fue una mezcla de re-

² Según se deduce del testamento de sor Juana (24 de febrero de 1669). ¿Pero era verdad que Asbaje había muerto? Ningún documento lo prueba.

sentimiento, nostalgia y —¿por qué no?— secreta admiración. Si, como lo da a entender su actitud, lo mató imaginariamente y lo enterró en el silencio, su poesía lo desenterró, transfigurándolos a ella y a él: ella fue su viuda y él su marido muerto. Esta fantasía invierte, en su primer momento, la situación arquetípica que según Freud y sus seguidores adoptan los niños frente a sus padres: matar simbólicamente al padre o a la madre para, también simbólicamente, sustituirlo. En el caso de Juana Inés, si es verdadera mi suposición, la niña mata a su padre, no a su madre, y esto indica una inversión de sexo y de valores. Doble transgresión: matar a la imagen de su padre y asumir así no la imagen de la madre sino la masculina. Pero esta "masculinización", a su vez, es negada en un segundo movimiento de su vida psíquica: Juana Inés convierte el fantasma paternal en el espectro de su marido y ella se transforma en su viuda. Así se realiza la identificación con la madre —la verdadera viuda, aunque no legal, de Asbaje— y la "masculinización" se trueca en "feminización": Juana Inés substituye idealmente a su madre. Nueva ambigüedad: la substitución se consuma cuando ella se hace monja. El convento no es renuncia; es la vía hacia la transmutación: la monja es poetisa. Por la poesía, ella resucita a los muertos y los desposa. Según se verá más adelante, uno de los arquetipos de la madre Juana, autora de poemas y piezas de teatro, fue Isis, la diosa egipcia que no sólo es la madre universal de las semillas, las plantas y los animales sino, como inventora de la escritura, señora de los signos. Hay además otra secreta e impresionante analogía entre la "viuda" Juana Inés y la diosa: Isis resucita a su hermano-esposo Osiris y se casa con él. La figura de Isis encarna una doble maternidad: la natural y la de los símbolos. La segunda trasciende a la primera y sor Juana se reconoce en ella. De ahí que también se haya identificado con otras doncellas de la Antigüedad, que transforman igualmente la maternidad natural en simbólica o espiritual: por la poesía o la inspiración de un numen producen poemas y profecías. Éste es el tema secreto de su vida, como me propongo mostrar en este libro. Apenas escrita esta frase, la enmiendo: no busco *saber* sino *vislumbrar* quién fue Juana Inés.

No es fácil conocer los sentimientos que le inspiraba Diego

Ruiz Lozano. No eran, seguramente, menos complejos que los que sentía ante el fantasmal Asbaje. Sólo que si la nota distintiva de su relación con este último fue la ausencia, la que le unía a Ruiz Lozano fue más bien la contraria: Asbaje era un espectro, Ruiz Lozano un ser de carne y hueso. El nuevo amante debe haber sido visto por Juana Inés como un entrometido y un usurpador. En su mitología infantil las dos figuras antagónicas, pero complementarias, en que cristalizó la virilidad fueron el padre y el padrastro, el fantasma y el intruso. La primera fue realidad sin cuerpo: humo que se deshace entre los dedos. El fantasma es intocable: la indiferencia del padre ausente culmina en la inaccesibilidad del espectro. La segunda fue, sobre todo, una presencia física, un cuerpo extraño que ocupa y profana los espacios reservados al jefe de la casa. Esos espacios son, simultáneamente, sagrados e íntimos: el sillón de la sala, la cabecera de la mesa, el lecho conyugal. La presencia extraña es la expresión palpable del poder en su forma más desnuda e ilegítima: la usurpación.

Aquí debo arriesgar una hipótesis que, aunque inverificable, me parece que posee una fuerte dosis de realidad: Ruiz Lozano desempeñó una función compensatoria en la dialéctica de la culpa y el castigo. La tiranía del padrastro fue la punición por la muerte simbólica del padre. La virilidad fantasmal encarna en Ruiz Lozano pero la forma corporal que asume es la de la agresión. Se trata, de nuevo, de una imagen; el agresor no es el individuo real que fue Diego Ruiz Lozano sino una figura creada por el sentimiento de culpa de Juana Inés.

Las relaciones reales existentes entre ella y su padrastro, por lo demás, no deben haber sido tan malas. Ya señalé que en 1672 Diego Ruiz Lozano depositó a sus dos hijas —Antonia, de catorce años, e Inés, de trece— en el convento de San Jerónimo, para “quitarlas de los riesgos del siglo” y para que “estén en compañía de la madre Juana Inés de la Cruz, prima [sic] de las susodichas”. En su declaración Diego Ruiz Lozano se comprometía a pagar su alimentación, “el pisaje” y, “llegado el caso”, los tres mil pesos de la dote de cada una. Ninguna de las dos profesó. Pero una cosa son las relaciones reales de Juana Inés con Diego Ruiz Lozano, sobre todo en la edad madura, y otra

los ambiguos sentimientos e imágenes que la misma persona debe haberle inspirado durante su infancia.

La relación entre las dos imágenes de la virilidad, el padre y el padrastro, asume la forma de la pasividad y la actividad. La pasividad del fantasma excita y redobla la actividad de la imaginación; la agresiva presencia del intruso, en cambio, provoca una reacción de inmovilidad defensiva. Juana Inés se repliega frente al padrastro y se encierra en sí misma. En ese movimiento instintivo hacia adentro ya están prefiguradas la celda del convento y la soledad entre los libros. Frente al fantasma del padre, Juana Inés despliega su fantasía. En ese movimiento hacia afuera ya está perfilada su actitud ante el papel sobre el que dibuja, con letras, las figuras de sus deseos y especulaciones. Una y otra actitud, la del repliegue y la del despliegue, son el germen del desmesurado crecimiento de sus facultades mentales —la especulación y la imaginación— frente a las corporales.

El fantasma que ronda entre sus pensamientos y el intruso que domina la casa son figuras estrechamente ligadas a la madre y, por lo tanto, a ella misma. La relación con su madre —la más compleja y la más difícil de penetrar— debe haber estado determinada por la oposición entre las dos imágenes masculinas, la del fantasma y la del intruso. La madre compensa la ausencia no con la imaginación sino con otra presencia. Esa presencia no es la de la usurpación ni la inestabilidad: es la permanencia y la fijeza. La madre encarna una suerte de legitimidad, no jurídica sino terrestre, carnal. Es la casa, la tierra. Sus poderes se ejercen en un reino opuesto a aquel en que Juana Inés despliega los suyos: no el mundo del sueño y sus espectros sino el de la realidad real. La madre es la señora de la realidad. Quizá Juana Inés sintió por ella una suerte de repulsión amorosa, esa fascinación que sienten a veces los temperamentos intelectuales e introvertidos por las naturalezas poderosamente animales. Una fascinación que no excluye el horror. Aunque su vida fue la negación de la vida de su madre, ¿cómo no ver que se trata de un homenaje oblicuo? Para comprender la contradictoria relación que casi seguramente unió a Juana Inés con su madre —admiración, celos, piedad, despecho— hay que verla como ella la vio

de niña: en el centro de la casa, a un tiempo reina y escándalo de su familia. Mundo de pasiones fuertes y de individuos débiles. En esa constelación afectiva, regida por vientos contrarios, la madre es el imán que atrae todas las voluntades y que las neutraliza o las desencadena: la señora del rayo y de la calma.

Juana Inés está entre el fantasma del padre, la presencia del padrastro y la realidad enorme, terrestre, de la madre. Es una realidad que funde los opuestos. No los funde espiritualmente sino física, carnalmente. La vida y la obra de Juana Inés será una tentativa por transponer esta fusión carnal a la esfera del espíritu y transmutarla. Alquimia en la que el arte será el fuego de la tradición. En sus poemas, al referirse a sus obras literarias, habla con frecuencia de sus partos y abortos; en el *Epinicio al conde de Galve* alude a la pitonisa de Delfos en términos realmente extraordinarios: "aunque virgen, preñada de conceptos divinos". La imagen es un retrato de la misma sor Juana que, a su vez, se presenta como una sublimación de la figura maternal. El conceptismo le sirve admirablemente para este género de paradojas; por ellas se logra el prodigio de que "frenética sea la cordura". La transgresión del orden lógico produce una nueva realidad espiritual, el concepto. Transgresión intelectual no menos portentosa que la transgresión carnal de su madre. Sor Juana es soltera y fecunda como su madre: una engendra criaturas mortales y la otra criaturas mentales.

El otro vínculo con los poderes masculinos está representado por el abuelo. Es el sustituto del padre. Sor Juana cuenta en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* que vivió de niña con su madre y su abuelo. Pedro Ramírez pasó los últimos años de su vida en la hacienda de Panoayán; a su muerte, en 1656, cuando Juana Inés tenía ocho años, Isabel Ramírez heredó la propiedad. La escuela en que Juana Inés aprendió a leer y escribir —"una de las que llaman Amigas"— estaba en Amecameca, a unos dos o tres kilómetros de Panoayán. El abuelo era persona amante de los libros y de cultura. El erudito librero Demetrio García descubrió un ejemplar de una antología de poetas latinos de Octaviano de la Mirandola, editada en Lyon, en 1590 (*Illustrium Poetarum Flores*). El ejemplar había pertenecido pri-

mero a Pedro Ramírez y después a Juana Inés. Ermilo Abreu Gómez examinó el volumen y dice que en la primera página aparece la firma de la poetisa: "JHS de Juana Inés de la Cruz, la peor", fórmula de autohumillación que figura también en una página del *Libro de profesiones* del convento de San Jerónimo: "Yo, la peor del mundo, Juana Inés de la Cruz." En la portada aparece el nombre de Ramírez. Abundan las apostillas, que no son de la misma mano:

cuando menos dos personas las han escrito... Las inscripciones principales denuncian curiosísimas noticias, unas eruditas y otras personales; puede concluirse que su autor era diestro en las literaturas clásicas... Por algunas anotaciones se conoce que el tal Ramírez era casado y de calidad social... Otras inscripciones denuncian los años en que el volumen fue manejado (1646-1652), lo cual ayuda a pensar que efectivamente pudo pertenecer al abuelo de la monja...³

La antología contiene trozos de Virgilio, Ovidio, Horacio, Juvenal, Persio, Lucano, Séneca, Boecio, Plauto, Catulo, Marcial, Lucrecio, Propercio, Tíbulo, etc. La antología latina de Mirandola (¿pariente de Pico?) confirma lo que la misma sor Juana cuenta: el abuelo tenía "muchos libros varios" y ella los leyó todos "sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo". Esta pequeña confesión es preciosa: la relación filial entre la niña y el anciano asumió la forma de una iniciación intelectual.

La figura del abuelo es ambigua: no sólo está en el lugar del padre sino que está más allá de la masculinidad. Del mismo modo que la presencia del extraño Ruiz Lozano acentúa el carácter agresivo de la virilidad, la vejez del abuelo la trasciende. El abuelo no sólo es la compensación por la ausencia del padre sino que representa la sublimación de la sexualidad masculina. Es virilidad pacificada, sexualidad trascendida. La ambigüedad opera en ambas direcciones, la positiva y la negativa: si la vejez disminuye la virilidad, también la transmuta. El signo negativo se vuelve positivo porque el abuelo es dueño de un tesoro no menos valioso que la sexualidad viril: una biblioteca. La virilidad es vida que engendra vida pero vida sujeta al

³ Ermilo Abreu Gómez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*, México, 1934.

tiempo y a la muerte. En cambio, los libros, también de signo masculino, no envejecen: son tiempo congelado, sexualidad purificada de los accidentes del acontecer, el engendrar y el morir. Los libros son la respuesta a la fecundidad carnal de la madre y a la sexualidad agresiva de los hombres.

Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto al de su casa. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus otras hermanas: un mundo masculino. Recinto cerrado a la mayoría de los hombres y al que ni Diego Ruiz Lozano ni su padre podían penetrar. Mundo de clérigos, letrados y ancianos donde desaparecía o se transformaba la agresividad de la sexualidad masculina. La función de los libros era triple: compensación por la doble falta original, la del nacimiento ilegítimo y la ausencia de padre; substitución de la presencia dominante del intruso Diego Ruiz, sexualidad agresiva que engendra criaturas mortales, por los libros que son sexualidad pacificada y depurada, tiempo que ya no transcurre ni envejece, tiempo que no muere; sublimación de la sexualidad viril por una virilidad asexuada, desencarnada e ideal. La sublimación por la cultura resolvió transitoriamente su conflicto. El costo fue grande: las letras —los signos de las cosas— substituyeron a las cosas. Desde entonces Juana Inés vivió en un mundo de signos y ella misma, según se ve en sus retratos, se convierte más y más en un signo. ¿Qué dice ese signo? Ésta es la pregunta que ella no cesó de hacerse hasta su muerte y a la que este libro pretende dar una respuesta.

El mundo de los libros es un mundo de elegidos en el que los obstáculos materiales y las contingencias cotidianas se adelgazan hasta evaporarse casi del todo. La verdadera realidad, dicen los libros, son las ideas y las palabras que las significan: la realidad es el lenguaje. Juana Inés habita la casa del lenguaje. Esa casa no está poblada por hombres o mujeres sino por unas criaturas más reales, duraderas y consistentes que todas las realidades y que todos los seres de carne y hueso: las ideas. La casa de las ideas es estable, segura, sólida. En este mundo cambiante y feroz, hay un lugar inexpugnable: la biblioteca. En ella Juana Inés encuentra no sólo un refugio sino un espacio que substituye

a la realidad de la casa con sus conflictos y fantasmas. La decisión de tomar el velo, años más tarde, resulta más comprensible si se piensa en este descubrimiento infantil. El convento es el equivalente de la biblioteca, como lo da a entender ella misma en su *Respuesta* al obispo de Puebla. A su vez, convento y biblioteca son compensación frente al padraastro y sustitución del padre. Por último, en sus significados afectivos son homólogos porque celda y biblioteca hunden sus raíces en la misma tierra del deseo infantil.

No es un azar que la matriz se llame también claustro materno. Al enclaustrarse, Juana Inés consume el movimiento de repliegue a que he aludido ya más de una vez. Es una operación de retorno a la situación infantil, una verdadera clausura. La celda-biblioteca es la caverna maternal y encerrarse en ella es regresar al mundo del origen. El autoerotismo infantil es el sucedáneo de la situación prenatal paradisíaca en la que no existe la distinción entre el sujeto y el objeto. La lectura reemplaza al autoerotismo: la confusión entre sujeto y objeto revive, transmutada, en la pasividad de la lectura. En ella el sujeto puede al fin extenderse y mecarse como un objeto; en la lectura, el sujeto alternativamente se contempla y se olvida de sí, se mira y es mirado por lo que lee. Tiempo rítmico de la celda y de la biblioteca, tiempo que revive la cuna mecida por la marea del existir.

La analogía entre la lectura y la situación original no se detiene en esto. Comenzar a vivir, crecer, es un proceso doloroso: nuestra vida se inicia como un desprendimiento y culmina en un desarraigo. En el mundo prenatal deseo y satisfacción son uno y lo mismo; el nacimiento significa su disyunción y en esto consiste el castigo de haber nacido. En ese castigo comienza también la conciencia de ser: sentimos nuestro yo como sensación de cercenamiento de lo *otro*. Pero hay una substancia prodigiosa que hace cesar la discordia entre deseo y satisfacción: la leche maternal. En ella el placer y la necesidad se conjugan. La lactancia atenúa la distinción entre sujeto y objeto. La unidad se restablece y por un instante el uno es el otro. En una imagen doblemente admirable, por su exactitud visual y por su penetración espiritual, Hölderlin dice que el niño pende

del pecho de su madre como el fruto del ramo. Así es: el niño vuelve a ser de nuevo parte del cuerpo del que fue arrancado. La substancia que cicatriza la herida es la leche, la savia maternal.

Las metáforas populares son de una justeza infalible: si deseamos a una persona decimos que "nos la bebemos con los ojos". El desplazamiento de la boca a los ojos como órganos del deseo es una de las manifestaciones del proceso vital; la expresión "beber con los ojos" por su plasticidad y su energía es una metáfora que no sólo evoca sino que convoca la situación original. A su vez, la lectura es una metáfora de esa metáfora: el lector bebe con los ojos la leche de la sabiduría y restablece, precariamente, en la esfera de la imaginación y el pensamiento, la rota unidad entre el sujeto y el objeto. El lector pone entre paréntesis su conciencia y se interna en un mundo desconocido. ¿Va en busca de sí mismo? Más bien va en busca del lugar del que fue arrancado. Toda lectura, incluso la que termina en desacuerdo o en bostezo, comienza como una tentativa de reconciliación. Por más ávido de novedades que sea el lector, lo que busca oscuramente es el reconocimiento, el lugar del origen.

La lectura es una metáfora doble. En uno de sus extremos, reproduce la situación infantil original: la escritura es la leche mágica con la que pretendemos disipar la separación entre el sujeto y el objeto. En el otro extremo, despliega ante nosotros una antigua y compleja analogía. Desde el principio del principio el hombre vio en el cielo estrellado un cuerpo vivo regado por ríos de leche luminosa e ígnea; a esta visión, que hace del cosmos un inmenso cuerpo femenino, se alía estrechamente otra: las estrellas y las constelaciones se asocian y combinan en el espacio celeste y así trazan figuras, signos y formas. La leche primordial se transforma en un vocabulario, el cielo estrellado en un lenguaje. La leche estelar es destino y las figuras que dibujan los astros son las de nuestra historia. La leche es vida y es conocimiento. Vieja como la astrología, esta metáfora ha marcado a nuestra civilización: *signum*, es señal celeste, constelación; también es sino: destino. Los signos son sinos y las frases que escriben las estrellas son la historia de los hombres: los signos estelares son la leche que

mamamos de niños y esa leche contiene todo lo que somos y seremos.

Leer el cielo o su doble: la página, beber la leche estelar, no es deshacer el nudo de nuestro destino pero sí es un remedio contra nuestra condición: la lectura de las estrellas no da la libertad sino el conocimiento. En una sociedad jerárquica como la de sor Juana, en la que el nacimiento no sólo otorgaba nombre y rango sino que era el fundamento del orden social, el saber —la leche de la sabiduría— era uno de los recursos más seguros contra el infortunio de un nacimiento plebeyo o ilegítimo. Para Juana Inés la lectura tuvo, indudablemente, esa función reparadora: el saber la limpiaba de su bastardía. Más de una vez debe haber recordado la infancia de Hércules y la estratagema de Júpiter para otorgarle la divinidad entera. En un libro muy popular en su época y que ella, tan aficionada a los tratados de mitología, seguramente leyó y releyó —me refiero al *Teatro de los dioses de la gentilidad* del franciscano Baltasar de Vitoria— se explica así el origen de la Vía Láctea:

como Hércules era ilegítimo, y bastardo, por ser hijo del dios Júpiter y de Alcmena, mujer de Anfitríón, y por el consiguiente menguada y a medias la divinidad, y donde algo falta, se dice no estar todo cumplido, sino defectuoso [...] pues quiso su padre hacerle legítimo y dios entero, añadiéndole la divinidad que le faltaba [...] y para contarle Júpiter en el número de los dioses, sin que para ello le faltase cosa alguna, aguardó que un día estuviese dormida su mujer Juno y encomendó a la diosa Palas trajese al niño dormido a que mamara de la dormida diosa y tomándola el pecho no tan sosegadamente como era menester, despertó la diosa y como viese el hurto que se hacía de su leche, apartóse muy enojada y ofendida, y como sacase el pecho de la boca del niño, derramóse la leche por el cielo y cuajándose y congelándose se hizo aquella Vía Láctea.⁴

⁴ El ejemplar en mi poder del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (perteneció a don Vicente Riva Palacio que lo obsequió a mi abuelo) es de 1673 (Madrid) pero hay ediciones anteriores. La primera es de 1620 (el primer tomo) y de 1623 (el segundo). Las fuentes del relato de Vitoria son las mismas que manejó sor Juana en su *Neptuno alegórico* y en otros escritos: Vincenzo Cartario, Pierio Valeriano, Textor, Natal Conti, etcétera.

La legitimación de Hércules por el hurto de la leche divina se reproduce en la lectura que hacía Juana Inés de los libros de su abuelo a hurtadillas de sus familiares.

Las gotas de la leche estelar son sílabas que escriben nuestro destino. En las sílabas de esas constelaciones San Agustín y Freud han leído los signos del deseo y la aniquilación: endiosamiento del yo y fascinación por la nada, perdición y muerte. Pero la lectura de esos signos nos da, ya que no la dicha —no podemos regresar al estado paradisíaco prenatal ni ascender, como Hércules, a la inmortalidad— sí la única libertad a nuestro alcance: la del autoconocimiento. Sor Juana lee en su celda-matriz-biblioteca y esa lectura es una liberación de su sino. La clausura se transforma en un universo de signos y el claustro se abre hacia un espacio sin fronteras: el cielo. Espacio palpitante y poblado de signos: las constelaciones son letras y las letras forman una intrincada red de caminos y senderos, dédalos y espirales. La lectura es peregrinación, un “ir hacia...” El lector no sólo descifra las letras sino que camina por los senderos que traza la escritura. Al caminarlos, sale del claustro que lo encierra y vaga por los espacios libres. La lectura es libertad y el lector, al leer, reinventa aquello mismo que lee; participa así en la creación universal. O como dice sor Juana en una línea resplandeciente: *Sílabas las estrellas compongan*. Las estrellas componen frases pero es ella la que las escribe. El regreso a la infancia se resuelve en trascendencia de la situación infantil y el narcisismo se disuelve en la autocrítica por el conocimiento. La celda-biblioteca consume la infancia y, al mismo tiempo, la exorciza.

La imagen de la biblioteca como refugio en donde se repliega la afectividad de Juana Inés y se despliega su actividad mental, ha de completarse con otra, que toca a la voluntad y al carácter: la biblioteca es el lugar del tesoro. Todo tesoro tiene sus guardianes, sus dragones; todo tesoro está encerrado en un castillo o enterrado en una cueva. La imagen del tesoro convoca la figura del héroe y sus hazañas. Proezas que son violaciones épicas y profanaciones heroicas. Juana Inés debe tomar la fortaleza por asalto y apoderarse del conocimiento como los piratas de su tiempo saqueaban los galeones que apresaban. El conocimiento es transgresión. Ella misma lo dice: lee todos los libros sin

que "basten los castigos a estorbarla". La transgresión es virilización: niña, se corta el pelo y quiere vestirse de hombre; joven, neutraliza su sexo bajo los hábitos de la religiosa; adulta, se identifica en su poema *Primero sueño* con el héroe Faetón. Aparece así, con toda claridad, el origen eminentemente social y no psicosomático de la virilización: que los libros sean un bien prohibido y que apoderarse de ese tesoro signifique una transgresión, son circunstancias impuestas a Juana Inés no tanto por la biología como por la índole de la sociedad en que vive. La biblioteca es un tesoro que consiste en libros hechos por hombres, acumulados por ellos y distribuidos entre ellos. Para apoderarse de ese saber acumulado hay que hacer lo que hacen todos los ladrones, sin excluir a los héroes del mito: disfrazarse. La virilidad es un disfraz impuesto a Juana Inés por la sociedad y lo mismo sucede con su profesión de religiosa. El origen bastardo y la ausencia de padre la llevan a la biblioteca y ésta al convento. Confluyen de esta manera las circunstancias íntimas de orden psicológico con las sociales. Su destino es una serie de elecciones que la necesidad le impone pero que ella adopta con los ojos abiertos.

La elección de Faetón como modelo está hecha del mismo tejido en el que es imposible distinguir entre lo personal y lo social, la libertad y la fatalidad. Faetón es, como ella, un bastardo, hijo de Apolo y de la ninfa Climene. Pero el tema de la honra y de la tentativa de Faetón por repararla con su acto temerario, que impresionó a Villamediana, no es el de sor Juana, aunque esta circunstancia no pudo ser ajena a su elección del joven héroe como arquetipo. A ella le apasiona la figura por ser una transposición, en el mundo mítico, de su situación infantil y aun de su vida entera. El saber es osadía, violencia: la biblioteca se transforma en un espacio abierto, como ese cielo mental de su gran poema, desde cuyas alturas se desploma el joven sacrilego fulminado por Zeus. El cielo y su homólogo: la página donde las letras del poema son constelaciones, se convierten en campos de batalla. La figura de Faetón cayendo desde la altura, imagen de uno de los momentos más intensos y menos abstractos de *Primero sueño*, es una metáfora de la situación original: la osadía que atrae las amonestaciones de los mayores. La situación se repite al final de su

vida: esa misma osadía es la causa del castigo de los superiores. El fantasma del abuelo reaparece en Apolo, Zeus y su rayo en los rigores de Núñez de Miranda y de Aguiar y Seijas. El saber como transgresión implica el castigo del saber. Para la mayoría de los poetas españoles de su época, Faetón es un ejemplo de la imprudencia y su castigo. Para sor Juana ese castigo es una consagración.

El cielo desde el que se despeña Faetón es un cielo verbal: las estrofas de *Primero sueño*. Espacio poblado de verbos, nombres y adjetivos, recorrido por el movimiento circular de los tropos y las metáforas, espacio imaginario de la soledad. Doble soledad: la del lector y la de la mujer autodidacta. En la *Respuesta* se queja una y otra vez: estudió sola, no tuvo maestros, sus únicos y mudos confidentes fueron los libros. Podría agregarse: y los espejos. Su poesía está llena de espejos y de los hermanos de los espejos, los retratos. Ciertamente, espejos y retratos son tópicos barrocos y aparecen en todos los poetas de la época; hasta el descomunal Polifemo gongorino se mira retratado en las "neutralidades" del espejo marino y se asombra: ese ojo único en su frente anubarrada es el sol mismo en el centro del cielo. En Juana Inés la función de los espejos y los retratos es, a un tiempo, retórica y simbólica. La estética de los espejos es para ella también una filosofía y una moral. El espejo es el agente de transmutación del narcisismo infantil. Tránsito del autoerotismo a la contemplación de sí misma: por un proceso análogo al de la lectura, que convierte a la realidad en signos, el espejo hace del cuerpo un simulacro de reflejos. Por obra del espejo, el cuerpo se vuelve, simultáneamente, visible e intocable. Triunfo de los ojos sobre el tacto. En un segundo momento, la imagen del espejo se transforma en objeto de conocimiento. Del erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber. Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado.

En muchos poemas Juana Inés se deleita en la dialéctica entre el retrato y el modelo, la imagen del espejo y el original, la realidad y la apariencia. La verdadera realidad es la de la apariencia. Una y otra son copias de la esencia pero la apariencia es más real que la realidad porque es

más pura, quiero decir: menos sujeta al accidente y a la contingencia. No obstante, hay un interlocutor —invisible pero elocuente— que hace la crítica de la apariencia: el tiempo. El soneto sobre su retrato, pintado con “falsos silogismos de colores”, es una variación de un tema galante y fúnebre: la coqueta y la calavera. En el centro de la oposición barroca entre la carne y el esqueleto, sor Juana introduce al pensamiento: los reflejos del espejo son también reflexiones. Retratos y espejos: emblemas especulativos. La transmutación es radical: el cuerpo se convierte en una apariencia de reflejos resuelta en un haz de conceptos. Aunque la esencia del mundo es ideal, intelectual, las apariencias flotan en la corriente temporal y en ella desaparecen. El concepto no es sino una última reflexión sobre la vanidad de las cosas y del mundo. El concepto brilla por un momento sobre la página-espejo y se desvanece: como todo y todos, es tiempo que se disipa.

En la situación infantil ya estaban inscritos todos los pasos del destino de Juana Inés: la renuncia al matrimonio; la celda-biblioteca de la edad madura; la rebelión contra la autoridad y hasta el argumento de *Primero sueño*. No propugno un rígido determinismo psicológico: muestro la conjunción entre el carácter y las circunstancias sociales. Esta conjunción no excluye a la libertad, aunque dentro de límites más bien estrechos: somos los cómplices pero también los críticos de nuestra fatalidad. La vida y la obra de Juana Inés pueden condensarse en esta frase: el conocimiento es una transgresión cometida por un héroe solitario que luego será castigado. Este castigo es, paradójicamente, según se verá, su gloria. No la gloria del conocimiento —negado a los mortales— sino la del acto de conocer. La transgresión exige la masculinización; a su vez, la masculinización se resuelve en la neutralización y ésta, según se ha visto, en regreso a la feminidad. Última victoria: sor Juana adopta la máxima neoplatónica: las almas no tienen sexo. En realidad, se trata del mismo proceso en el que Juana Inés pasa de la autocontemplación al autoconocimiento, del espejo al libro y del libro a la escritura. Vueltas y revueltas del destino: la dialéctica del deseo infantil, en sus cristalizaciones, represiones y sublimaciones se despliega en la imagen de la biblioteca y la celda. Se des-

pliega y, como en la figura del caracol, se repliega: Juana Inés construye su casa espiral —su obra— con la substancia misma de su vida. Cada vuelta es un ascenso hacia el conocimiento y cada vuelta la encierra más en ella misma. La imagen del caracol termina por desvanecerse: sor Juana está sola en la inmensa explanada de su sueño lúcido. La biblioteca se desvanece como los obeliscos y las pirámides del quimérico paisaje egipcio que evoca *Primero sueño*.

3. LOS EMPEÑOS DE JUANA INÉS

EN LA *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* hay una laguna: Juana Inés pasa bruscamente de su infancia a su ingreso en el convento de San Jerónimo. Se salta así diez años de su vida. Diez años decisivos: los de su juventud en la corte virreinal. Según el padre Calleja fue enviada a México a los ocho años "a que viviese con un abuelo suyo donde cebó su ansia de saber en unos pocos libros que halló en su casa, sin más destino que embarazar adornando un bufete". Sor Juana sitúa el episodio de los libros del abuelo antes de la ida a México e incluso subraya el hecho diciendo que, a consecuencia de esas lecturas, cuando llegó a la capital todos "se admiraban no tanto del ingenio cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar". Pero en algo coinciden sor Juana y Calleja: fue a México niña todavía, cuando tendría unos ocho o diez años. Pedro Ramírez, el abuelo, murió en enero de 1656 y sin duda Juana Inés dejó la hacienda de Panoayán poco tiempo después. En 1669, a los veintiún años, entra en el convento de San Jerónimo, de modo que vivió unos doce años sola, primero con unos parientes y luego en la corte. Los deudos que acogieron a Juana Inés en México fueron una tía materna, doña María Ramírez, y su esposo, el acaudalado Juan de Mata.

¿Por qué la envían a México, lejos de su madre y de sus hermanas? ¿Estaba de más en su casa? A la muerte de Pedro Ramírez un hombre nuevo había entrado en la vida de su hija Isabel: el capitán Diego Ruiz Lozano. Como ya indiqué, el primer hijo de Isabel Ramírez y de Diego Ruiz Lozano nació en esos años. Tal vez por esto Isabel decidió enviar a Juana Inés con los Mata. Si es exacta mi hipótesis, el año de 1656 fue axial en su destino: su salida hacia México coincidió con la desaparición de su abuelo y la aparición de su medio hermano Diego. Estos dos acontecimientos deben haberla marcado hondamente. No es imposible, además, que la estancia de Juana Inés en la hacienda de Panoayán no fuese enteramente del agrado de Diego Ruiz Lozano, si es que éste, muerto Pedro Ramírez, vivía allí.

Ignoramos si sus hermanas mayores, María y Josefa, hijas también de Asbaje, fueron despachadas a vivir con otros parientes. En todo caso, sólo la muerte de su abuelo y la presencia de un nuevo amante de su madre pueden explicar que, niña todavía, Juana Inés haya vivido lejos de su casa, "arrimada" a unos parientes ricos.

¿Qué género de vida llevó en casa de los Mata? ¿Cuáles eran sus quehaceres? No lo sabemos. Por más afectuosos que hayan sido sus tíos y sus primos, muchas veces debe haberse sentido sola. La soledad, de nuevo, se presenta como su elemento natural, su condición originaria: Juana Inés es una planta que crece en una tierra de nadie. También es un destino: la soledad es la estrella —el signo, el sino— que guía sus pasos. Su caminar por el mundo es un desprendimiento del mundo y un internarse en ella misma. Durante los años pasados en la casa de los Mata debe haberse consumado totalmente el proceso psicológico de repliegue en sí misma a que me he referido más arriba. Al sentimiento de estar de más en su casa se unió casi seguramente la pena de ser una protegida —y más: una recogida. Incluso si no sufrió humillaciones —¿cómo saberlo?— es indudable que muy pronto se dio cuenta de que no tenía sitio en el mundo. El estudio, más que el trato con sus parientes, fue otra vez su escudo contra los otros y contra sí misma. Por Calleja sabemos que aprendió el latín en veinte lecciones y que su profesor fue el bachiller Martín de Olivas, a quien dedicó más tarde un pomposo soneto acróstico en el que lo compara nada menos que con Arquímedes.

He hablado de soledad, no de aislamiento. La vida de Juana Inés en casa de los Mata estaba lejos de ser la de una anacoreta; se puede estar solo en el bullicio del mundo y ése fue, probablemente, su caso. El testimonio de Calleja es terminante:

Volaba la fama de habilidad tan nunca vista en tan pocos años; y al paso que crecía la edad, se aumentaba en ella la discreción por los cuidados del estudio y su buen parecer con los de la naturaleza sola, que no quiso esta vez encerrar tanta sutileza de espíritu en cuerpo que la envidiase mucho, ni disimular como avarienta tesoro tan rico escondido entre tierra tosca.

Los retratos y la fama confirman lo que cuenta Calleja: Juana Inés no sólo era discreta sino linda. No sin coquetaría ella misma se pinta en la hermosa y culta doña Leonor, la heroína de su comedia *Los empeños de una casa*:

Decirte que nací hermosa
presumo que es excusado,
pues lo atestiguan tus ojos
y lo prueban mis trabajos.

Leonor es bella, discreta y pobre, exactamente como Juana Inés. Pero hay una diferencia entre ellas: Leonor vive con su padre, Juana Inés no tiene a nadie. Su popularidad era un arma de dos filos ya que, como dice Calleja con frase pintoresca, Juana Inés "corría el riesgo de desgraciada por discreta y, con desgracia no menor, de perseguida por hermosa". Sea porque sus parientes pensaron que en la corte encontraría acomodo o porque no querían la responsabilidad de tener en casa un prodigio tan quebradizo como Juana Inés —linda, virgen y desvalida— la llevaron al palacio virreinal y la presentaron a la recién llegada virreina, doña Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Juana Inés había pasado ocho años con los Mata y tenía dieciséis años cuando llegaron a México el nuevo virrey y su esposa (1664). La inteligencia, la gracia y también, quizá, el desamparo de la muchacha impresionaron inmediatamente a la marquesa. Al punto fue admitida en su servicio, "donde entró —dice Calleja— con título de muy querida de la señora virreina".

La prontitud con que dejó la casa de sus tíos y se puso al servicio de la marquesa de Mancera confirma lo que antes insinué: su situación era, por lo menos, equívoca. El equívoco procedía no sólo de ser hija natural sino de verse obligada —por razones que desconocemos pero que adivinamos— a vivir fuera de su casa, lejos de su madre y desconocida por su padre. Por supuesto, para descifrar enteramente este pequeño misterio, nos hace falta un conocimiento mayor de las circunstancias de la familia de Juana Inés. Por los documentos publicados por Dorothy Schons, Ramírez España y Cervantes tanto como por el testimonio de Calleja, sabemos que Asbaje carecía de recursos y que sus tres hijas dependieron enteramente primero de Pedro

Ramírez y, a su muerte, de Isabel, a la que su padre dejó "por vida" el arrendamiento de la hacienda de Panoayán. A diferencia de las hijas que tuvo con Ruiz Lozano, protegidas siempre por éste, las de Asbaje no tuvieron más amparo que su madre y los familiares de su madre. Sabemos, además, que antes de 1662, Beatriz, la madre de Isabel Ramírez, había muerto. Tal vez Juana Inés, más que un testigo indiscreto de la vida de Isabel Ramírez, representaba una carga económica que ésta no podía soportar. No es difícil que las razones de índole económica hayan sido las determinantes.

En fin, cualquiera que haya sido —celos del amante o escasez de recursos— el motivo fue muy poderoso; de otro modo una muchacha de la clase de Juana Inés no deja la casa de su familia para ir a vivir a otra ciudad con unos parientes —que a su vez no tardan en deshacerse de ella.

Don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, era un político ambicioso y sagaz. Estuvo muy ligado a la reina Mariana de Austria y a ella le debió en gran parte su larga y, al final, brillante carrera. Su mujer fue dama de la reina, desde la llegada de Mariana a Madrid y su matrimonio con Felipe IV (1649). Sin duda su origen alemán le valió el cargo: la familia de Leonor Carreto, como tantas otras de la aristocracia madrileña de entonces, era germana. Su padre había sido embajador del emperador de Austria y había muerto en Madrid, en 1651, en el desempeño de su puesto. Su hermano, Otón Enrique Carreto, marqués de Grana, en 1680 volvió a representar a su país y fue embajador del emperador Leopoldo ante la corte de Carlos II. El marqués de Mancera y el de Grana fueron amigos y aliados en las intrigas políticas de esa época: los unía no sólo el parentesco sino la comunidad de intereses, ya que ambos pertenecían a la fracción alemana y habían padecido la hostilidad de don Juan José de Austria, el hermano bastardo de Carlos II.¹ Don Antonio Sebastián de Toledo aspiraba a ser consejero de Estado y el virreinato de Nueva España era un camino para lograr ese puesto. Así, en 1664, ya cumplidos los cincuenta y tres años, obtuvo el cargo, ayudado sin duda por su mujer, que pertenecía al círculo alemán que rodeaba a Mariana de Austria. Al año siguiente

¹ Cf. duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1954.

murió Felipe IV y su viuda ocupó la regencia. Mancera gobernó Nueva España durante la privanza de Nithard y de su sucesor, don Fernando de Valenzuela, el *Duende de Palacio*. Fue un administrador hábil y un virrey prudente pero la crónica contemporánea lo recuerda, más que por sus cualidades políticas —tanto más notables cuanto que esos años fueron los del gran desgobierno en Madrid—, por un acto de obsequiosidad indiscreta: en 1666 ofreció a la reina una caja de filigrana que contenía mil duros de cuatro pesos cada uno; Mariana se apresuró a transferir ese regalo a su privado y primer ministro, el jesuita alemán Juan Everardo Nithard.² El incidente confirma que la monarquía absoluta concebía efectivamente al Estado como un patrimonio personal, creencia que han heredado nuestros gobernantes republicanos.

Si Mancera era un astuto palaciego y un hábil político, Leonor Carreto era ingeniosa, vivaz, altanera y un si no es impertinente. Su hermano, el marqués de Grana, tuvo la doble reputación de ser inteligente y obeso; ella la tuvo sólo de lo primero. Era rubia, hermosa y amante del fasto como su marido. La pareja fue famosa por su prodigalidad —más con los dineros del Estado que con la hacienda propia: el marqués de Mancera dejó un déficit en el tesoro público de más de cien mil pesos. Otro motivo de maledicencia: llegaban siempre tarde a los servicios religiosos. No obstante todo esto, el marqués mostró en su carrera política, lo mismo en México que durante sus largos años de palaciego madrileño, sutileza, cautela y una capacidad poco común para sobrevivir a los cambios y trastornos políticos.

También es notable la afición que él y su mujer revelaron por las letras. Leonor Carreto fue una personalidad poco ordinaria pues de otro modo no se habría interesado como se interesó en Juana Inés ni la habría protegido tan decididamente. Su marido sintió la misma fascinación y muchos años después, ya en Madrid, según cuenta Calleja, recordaba a la joven protegida de su mujer.

Juana Inés conquistó rápidamente el afecto de doña Leonor Carreto: “la señora virreina —dice Calleja— no podía vivir un instante sin su Juana Inés”. Se ha dicho que en

² Duque de Maura, *op. cit.*

esta afición había un trasunto del amor maternal. Es improbable: la virreina tenía una hija que se casó en México en 1673.³

Leonor tenía poco más de treinta años cuando llegó a Nueva España, de modo que le llevaba unos quince a Juana Inés. Pero no fue tanto la diferencia de edad como la situación desvalida de la muchacha criolla lo que debe haber influido en los sentimientos de la marquesa. A pesar de que, estrictamente hablando, Juana Inés no era huérfana, su condición no era muy distinta a la de la orfandad: hija natural, fuera de su casa y sin protección de padre. Tal vez el afecto de la virreina fue un compuesto en el que se mezclaban el egoísmo y la admiración, la simpatía y la piedad. Juana Inés era una compañía agradable, servicial y discreta; a estas consideraciones utilitarias y mundanas se unía el asombro ante un prodigio de inteligencia y saber; y al asombro se juntaba la piedad que inspira una muchacha sola en el mundo.

Relación de superior a inferior, de protectora a protegida pero en la que estaba presente también el reconocimiento del valor de una joven excepcional. Es indudable que los dones intelectuales de Juana Inés impresionaron a la virreina no menos vivamente que su belleza. Calleja dice que su servicio no le quitaba tiempo para el estudio "porque antes era proseguirle hablar con la señora virreina". Esto confirma que la Carreto amaba las letras y que debe haber sido una persona de sensibilidad y finura. La literatura y la historia nos han dejado testimonios de célebres amistades masculinas cuyo eje fue la común pasión por las ideas, las artes o las ciencias. Pero esta experiencia, una de las más altas a que podamos aspirar, no es una exclusividad masculina: la relación que unió a estas dos mujeres, teñida de mutua admiración, fue una de esas amistades espirituales. Amistad impregnada —al menos en sus expresiones escritas— por un exaltado platonismo, mezclado a homenajes de rendida cortesanía. Alianza extraña para nosotros, pero frecuente en esa época, entre los sentimientos de real gratitud que debió sentir Juana Inés y la afinidad sentimental y espiritual, no menos real, que unía a las dos mujeres. Estos sentimientos de amistad amorosa se legitimaban, por

³ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*.

decirlo así, gracias a las convenciones filosóficas y literarias heredadas del neoplatonismo renacentista.

¿Leonor Carreto influyó en su joven amiga? En uno de los tres sonetos fúnebres que escribió a la muerte de su protectora, Juana Inés insinúa que sus consejos y su amistad le ayudaron en sus primeras tentativas poéticas: "muera mi lira infausta en que influiste..." Como en los otros poemas dedicados a amistades femeninas, hay en estas composiciones un tono de pasión a un tiempo rendida y contenida. En los sonetos a Laura —ése es el nombre poético que dio Juana Inés a Leonor Carreto, en alusión a Petrarca y al platonismo de sus sentimientos— losacentos, aunque apasionados, son menos vivos y más reservados que en los poemas dedicados a María Luisa de Gonzaga, condesa de Paredes.

Juana Inés vivió al lado de los virreyes entre los dieciséis y los veinte años. Son los decisivos en la vida de las mujeres, sobre todo en la de las mujeres de esa época: la precocidad era mayor entonces. La corte de los Mancera fue brillante y en el palacio había muchos saraos, festejos y ceremonias. Aunque no sabemos si sus obligaciones cerca de la virreina le daban libertad para encontrar hombres jóvenes de calidad, Calleja nos cuenta que la rodeaban "de las lisonjas la no popular aura". No alude, claro, a ningún amor pero sería absurdo descartar enteramente los devaneos y los amoríos. Sugieren esta posibilidad el carácter de sor Juana, su jovialidad, su gusto por el mundo, el placer que obtenía y daba en el trato social, su narcisismo y, en fin, esa coquetería que nunca la abandonó del todo. Si monja fue mundana, ¿por qué no lo habría sido cuando no la ligaban los votos religiosos? En muchos poemas alude a las fiestas y bailes del palacio con un conocimiento que no viene de oídas sino de la experiencia propia. Un ejemplo es el romance donde "da cuenta una de las señoras de tocas del palacio del virrey de las suertes de año nuevo..." En este juego cortesano se repartían por suerte los caballeros entre las damas, un arreglo, dice sor Juana, en el que el gusto y la casualidad se daban la mano

pues a la dama más bella,
aunque cualquiera le salga,
le habrá de salir cual quiera.

Juana Inés debe haber jugado ese juego mientras vivió en el palacio. Igual experiencia de la galantería revelan otros escritos suyos: las letras para ser cantadas y bailadas, las redondillas, las seguidillas, las endechas, los billetes, los sainetes y las comedias.

En su prólogo al tomo IV de las *Obras completas*, al examinar el teatro profano de la poetisa, Alberto G. Salceda se detiene con pertinencia en uno de los sainetes que se representaron en el estreno de *Los empeños de una casa*. El subtítulo del sainete primero es *De palacio* y en él los personajes, llamados "entes de palacio", se disputan un premio más bien extraño: no el favor de las damas sino su menosprecio.⁴ Salceda piensa que se trata de una suerte de apéndice a un hipotético "tratado del amor" disperso en las obras de sor Juana. El sainete, agrega este crítico, no trata "del amor propiamente, sino de un simulacro suyo, curioso y muy propio de su tiempo, y que fue conocido con la designación de *galanteo de palacio*". En realidad, el sainete no es una excepción: temas y motivos afines aparecen en muchos otros poemas.

Para dar una idea de lo que eran los *galanteos de palacio*, Salceda cita una larga descripción del duque de Maura.⁵ Casi todo lo que dice el historiador español sobre la corte real de Madrid es aplicable a la corte virreinal de México, calcada de aquélla. Desde la época de Felipe IV, cuando al fin se estableció definitivamente la sede real en Madrid, se generalizó la práctica, entre la nobleza española, de enviar a las hijas de las grandes familias a la corte, como damas de la reina. Las muchachas vivían en los altos de palacio, participaban activamente en la vida de la corte y estaban presentes en todas sus procesiones, recepciones, bailes, festejos y ceremonias. Nada más natural que se formasen relaciones eróticas entre las damas de la reina y los cortesanos. Sólo que,

como escaseaban en el concurso varonil los solteros jóvenes, que servían lejos de la corte o no habían aún adquirido

⁴ Hay una reveladora relación entre esta idea y la de "los favores negativos de Nuestro Señor", expuesta en la parte final de su crítica al sermón del Mandato del padre Vieyra. Se trata de dos ejemplos del amor de ese siglo por la paradoja y el *concetto*.

⁵ Duque de Maura, *op. cit.*

jerarquía para frecuentarla, las parejas estables o movedizas que se anudaban, divorciaban, entrecruzaban, o intercambiaban sin cesar, eran por lo común de casado y soltera...

Esas relaciones se "trababan por consentimiento mutuo" y, claro está, se deshacían en el momento en que las damas de la reina cambiaban de estado y se casaban.

La descripción del duque de Maura amerita algunas reflexiones. Los *galanteos de palacio* eran una excepción a la regla general. Esta última prescribía que los matrimonios fuesen concertados por las familias del novio y de la novia; las consideraciones sociales y económicas eran las preeminentes, no la voluntad ni la afición de los desposados. Las relaciones eróticas —dominio de la subjetividad y de potencias indiferentes y aun contrarias a los intereses y a las jerarquías sociales— no podían manifestarse sino fuera del matrimonio y como una ruptura del orden social. El consentimiento sólo operaba en la vida libre de los solteros y, en el caso de las muchachas nobles, en los *galanteos de palacio*. Esta costumbre es un nuevo ejemplo de la naturaleza del amor en Occidente, extraordinaria invención de nuestra civilización.

Desde su nacimiento, la idea del amor en Occidente estuvo ligada a la transgresión; la institución que describe el duque de Maura no es sino una variante de esta regla universal. La transgresión del siglo XVII se desplegaba dentro de dos canales estrictos. Uno era social: esos juegos eróticos eran el dominio de los cortesanos. Otro se refería al sexo de los protagonistas: había una diferencia básica entre lo que se permitía a los hombres y lo que se permitía a las mujeres. Esa diferencia estaba determinada por la fisiología: había el peligro de que las muchachas tuviesen hijos de esas uniones premaritales. La libertad de los solteros era casi irrestricta y de ahí la abundancia de bastardos; en cambio, los galanteos de las muchachas nobles casi nunca tenían por consecuencia la procreación de hijos, sea porque la unión sexual no se consumaba enteramente o porque se acudía a prácticas como el *coitus interruptus* y, en secreto, al aborto. Los *galanteos de palacio* eran una institución que, simultánea y contradictoriamente, estimulaba la liber-

tad erótica y limitaba su realización. Pero la contradicción era más profunda: por una parte, se fomentaban y, tácitamente, se aprobaban las infracciones; por la otra, se levantaba un obstáculo insuperable a su legalización. Los galanes de las damas eran casados y, por lo tanto, en caso de procreación, no se les podía exigir la reparación usual en estos casos: el matrimonio. Naturaleza dual de esta curiosa costumbre: no legalizaba la transgresión y, no obstante, la consagraba.

Los *galanteos de palacio* son un momento de la historia de la erótica de Occidente. El código de la cortesía está íntimamente ligado al código de la galantería; ambos son tentativas para regular, en el espacio cerrado del palacio, el juego de las pasiones, sin ahogarlas y limitando, hasta donde es posible, los estragos de su violencia. El origen de la cortesía y la galantería está en Provenza: allí floreció la primera sociedad cortesana de Occidente. Provenza elaboró, influida por la erótica árabe, al mismo tiempo que una filosofía y una física del amor, un código erótico: *el amor cortés*.

Los *galanteos de palacio* reproducen, aunque en un modo más frívolo, la relación de las damas y los trovadores de los siglos XII y XIII. Al reproducirla, la invierten: en Provenza las damas eran las casadas y los galanes los solteros. Esta diferencia es reveladora: Provenza exaltó a la mujer, le devolvió cierta libertad y la colocó en una situación de relativa autonomía frente a los hombres y las instituciones masculinas. La derrota de Provenza y de la herejía cátara fue también la del *amor cortés*. En las hogueras encendidas por Simón de Montfort y los inquisidores dominicanos la Iglesia católica quemó, al mismo tiempo, a los herejes albigenses y a la libertad femenina. Esta diferencia entre los *galanteos de palacio* y el *amor cortés* no anula la semejanza esencial: en una y otra sociedad están presentes los dos rasgos esenciales que distinguen a la erótica occidental de todas las otras, la transgresión y la idealización. Relación fuera del matrimonio y unión sexual no consumada, o que, al menos, no produce hijos. Intensa erotización de la vida social —las ceremonias y fiestas giran en torno al eje de las relaciones ilícitas entre damas y galanes— y, al mismo tiempo, sublimación de la pasión erótica.

El platonismo se inserta naturalmente en este contexto social: el amor asciende del cuerpo al alma —y las almas, como sor Juana no se cansa de repetirlo, no tienen sexo. En su origen, el amor occidental fue predominantemente homosexual. Pienso, claro está, en Atenas y en Platón, que fue el primero en darle dignidad filosófica y espiritual al amor, al convertirlo en una escala del conocimiento y en una forma de la contemplación. Entre los poetas alejandrinos y romanos, creadores en no menor proporción que Platón y los filósofos del mito y el concepto del amor, la pasión erótica es fundamentalmente heterosexual —aunque también conoce la bisexualidad— y está ligada a los celos, es decir, al albedrío de la persona amada. Los poetas descubrieron algo que Platón ignoró: la libertad de la persona amada. La razón es, probablemente, de orden histórico: en Alejandría y, sobre todo, en Roma, las mujeres de las clases altas conocieron una libertad y una autonomía —jurídica, económica, social y erótica— impensables en Atenas. Para Platón la persona amada, incluso en su forma más elevada, es un objeto, sea de placer o de contemplación espiritual; para Catulo y Propertio, la persona amada es ante todo una libertad, un ser humano con el que entablamos una relación difícil y en la cual nuestra libertad también se ejercita y se compromete. Para Platón el amor es conocimiento; para los poetas, *reconocimiento*.

La Antigüedad nos legó las dos notas centrales de nuestra idea del amor: amamos el cuerpo de una persona pero también y sobre todo a su alma; y esa persona, por ser un alma única, es un ser libre y no un objeto. La raíz del amor único está en esta idea del alma individual que reside en cada cuerpo. La historia del amor está indisolublemente ligada a la historia del alma. Al descubrir el alma —“esa gota de sangre extranjera en la cultura griega”, como dice Rohde— los filósofos descubrieron al amor: los seres humanos son únicos porque su cuerpo es la casa (o la cárcel) de un alma, esa chispa inmortal. Para el mundo antiguo la mujer era un objeto o una función: cortesana, madre, pitonisa. El platonismo y, sobre todo, la poesía erótica de Catulo y Propertio, transformaron decisivamente la relación amorosa al convertir al objeto erótico en un sujeto con alma, esto es, en una persona dueña de un albedrío.

La imaginación poética formuló por primera vez uno de los enigmas que han fascinado a Occidente y que han sido el tema de nuestros poemas, novelas, comedias y tragedias: el amor es una extraña combinación de fatalidad y libertad. Por el poder de un filtro o de otra magia cualquiera que paraliza nuestra voluntad o la cambia, podemos enamorarnos de un ser indigno y aun perverso, como lo dice una y otra vez Catulo. Así, el problema de la existencia del mal y de su terrible atracción aparece también en el amor, por más escandaloso que esto resulte para Platón y sus discípulos. Si el amor como fatalidad nos enfrenta al misterio del mal y del sufrimiento —¿por qué amamos nuestra perdición?—, el amor como libertad nos enfrenta a otro misterio no menos terrible: la transmutación del sujeto en objeto y la de éste en sujeto. De nuevo: en el amor buscamos no tanto el conocimiento, según quería Platón, como el reconocimiento: al elegir al objeto de nuestro amor, queremos que él también nos elija. La dialéctica de la elección erótica hace del objeto un sujeto y a la inversa. El amor se propone un imposible pero ese imposible es la condición del amor: hacer del tú un yo y del yo un tú.

Los árabes recogieron la herencia platónica, la reinser-taron en la mística sufí y la transmitieron a los provenzales. A través de los herederos de Provenza —Cavalcanti, Dante, Petrarca— esta concepción llega a la Florencia neoplatónica de los Médicis, donde, reformulada, se convertirá en el alimento espiritual de todos los grandes poetas y novelistas modernos. El amor es una experiencia espiritual para nosotros, los hombres de Occidente; y más: es un camino que nos conduce a la contemplación de las esencias o a la unión con la verdadera realidad. Por eso no es sinónimo de procreación: es una transgresión —también una sublimación— del orden social tal como lo encarnan el matrimonio y la familia. Aunque originado en el cuerpo e indisolublemente ligado a él, la esencia del amor es espiritual.

Todos estos conceptos, tal como fueron reelaborados por el neoplatonismo renacentista y por la poesía y el teatro hispánico de los siglos XVI y XVII, reaparecen en los escritos de sor Juana. Por ejemplo, la idea del amor como

una pasión espiritual que trasciende los sexos se encuentra ya en las epístolas de Marsilio Ficino a sus amigos. Desde esta perspectiva parecerán menos extraños para los lectores modernos los apasionados poemas de Juana Inés a María Luisa de Gonzaga, condesa de Paredes.

Aunque inspirados en una filosofía del amor que remonta a Provenza, los *galanteos de palacio* estaban destinados, más que a ilustrar una idea del amor, a introducir un poco de orden en una sociedad cerrada en la que individuos de ambos sexos estaban obligados a convivir con cierta intimidad. Más que una ideología del amor era un código de convivencia erótica. La función de los *galanteos de palacio* es parte de lo que podría llamarse la higiene pasional de la sociedad. En cierto modo las instituciones de esa índole eran (y son) la contrapartida y el complemento de la prostitución. Todos los ritos eróticos son sexualidad socializada; los *galanteos de palacio* eran sexualidad transformada en teatro: *ballet* pasional, ceremonia sexual que evocaba las rondas de los pavos reales de la misma manera que los torneos eran una metáfora de los combates entre los ciervos. Los torneos corresponden a la sociedad feudal en su época final; los *galanteos de palacio* representan el mundo de la sociedad cortesana de los siglos XVII y XVIII. En un caso, alegoría del combate erótico; en el otro, danza de los astros y planetas masculinos y femeninos en torno al rey-sol.

Durante todo el tiempo en que fue dama de la virreina, Juana Inés participó en esos ritos mundanos; antes de convertirlos en conceptos de sus poemas, fueron experiencias vividas por ella. Aquí conviene deshacer otro de los errores en que han incurrido muchos de sus biógrafos: su calidad de dama de la virreina no podía ofrecerle una posibilidad de matrimonio. Los Mata la colocaron en el palacio virreinal ya sea porque querían descargarla de la responsabilidad que significaba tenerla en casa o para que Juana Inés se puliese en la corte: en ningún caso para que se casase. El matrimonio estaba excluido porque los galanes casi siempre eran casados. Además y sobre todo: los casamientos se arreglaban entre las cabezas de las familias y el eje de las negociaciones era algo que no tenía Juana Inés: una dote.

La posición de Juana Inés en la corte debe haber sido

brillante. La posición, no la situación. La primera se debe a los méritos propios: belleza, discreción, elegancia; la segunda pertenece a las jerarquías sociales: nombre, rango, fortuna. La primera es pasajera; la segunda se inscribe en el orden inmutable de la sociedad cortesana. Juana Inés se movía con ligereza en los torbellinos palaciegos y pronto se convirtió en uno de sus centros. Esta preeminencia no sólo se debió a sus cualidades sino, me aventuro a decirlo, a uno de los rasgos menos simpáticos de su carácter: su gusto por las zalamerías y su afición a nada discretas adulaciones de los poderosos. Esta desdichada inclinación es, por lo demás, una nueva prueba de su narcisismo y de su coquetería; asimismo, de su inseguridad psíquica. A su vez, esa inseguridad hundía sus raíces en sus circunstancias sociales: la irregularidad de su nacimiento, la falta de recursos y, sobre todo y más decisivamente, la ausencia de familia. Si es verdad que la adulación florece en las sociedades jerárquicas, también lo es que los aduladores se reclutan entre aquellos que no tienen un lugar fijo en la sociedad.

Sus artes diplomáticas, su belleza, su vivacidad y su natural risueño no explican enteramente el secreto de su popularidad. La inteligencia y el saber fueron las llaves que le abrieron las puertas de la sociedad virreinal. Desde muy joven reveló extraordinaria maestría para versificar. Sus dos primeros poemas fechables, escritos en sus años cortesanos, antes de profesar, cuando tenía unos dieciocho años, sorprenden por la perfección de la hechura y la seguridad del trazo. Me refiero al soneto fúnebre en honor de Felipe IV (1666) y al dedicado al presbítero Diego de la Ribera (1667).⁶ En *Los empeños de una casa* se pinta a sí misma en el relato que hace doña Leonor:

Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiosos cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo, industriosa,
a lo intenso del trabajo,

⁶ Números 185 y 202.

de modo que en breve tiempo
era el admirable blanco
de todas las atenciones,
de tal modo, que llegaron
a venerar como infuso
lo que fue adquirido lauro.
Era de mi patria toda
el objeto venerado
de aquellas adoraciones
que forma el común aplauso;
y como lo que decía,
fuese bueno o fuese malo,
ni el rostro lo deslucía
ni lo desairaba el garbo,
llegó la superstición
popular a empeño tanto,
que ya adoraban deidad
el ídolo que formaron.

Voló la Fama parlera,
discurrió reinos extraños,
y en la distancia segura
acreditó informes falsos.
La pasión se puso anteojos
de tan engañosos grados,
que a mis moderadas prendas
agrandaban los tamaños.

Es notable, aparte de la vanidad que revelan estos versos, la lucidez de sor Juana ante la fama y sus hechizos ambiguos: el nombre y el renombre son a un tiempo bendición y condenación. Este tema es uno de los ejes de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y aparece también en algunos de sus mejores sonetos y romances. Calleja relata una curiosa anécdota que corrobora lo que dice sor Juana de sí misma. Aunque el relato de Calleja tiene el aire de ser una transposición del episodio del niño Jesús ante los doctores del templo, posee un valor indicativo incluso si, al menos en parte, parece una piadosa invención.

El marqués de Mancera recordó siempre a Juana Inés y muchos años después de haber dejado México le contó a Calleja que... pero es mejor transcribir lo que refiere el jesuita:

El señor marqués de Mancera, que hoy vive y viva muchos años —Calleja escribía esto en 1700, cinco años después de muerta sor Juana—, me ha contado dos veces que estando con no vulgar admiración de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias [...] quiso desengañarse y saber si esa sabiduría tan admirable era infusa o adquirida o artificio o no natural y juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad y ciudad de México. El número de todos llegaría a cuarenta y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas y no pocos de los que por alusivo gracejo llamamos "tertulios", que sin haber cursado por destino de facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicación, suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo [...] Concurrieron, pues, el día señalado a certamen de tan curiosa admiración; y atestigua el señor marqués, que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice *Que a la manera de un galeón real* —traslado las palabras de Su Excelencia— *se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, la propusieron.* ¿Qué estudio, qué entendimiento, qué discurso y qué memoria sería menester para esto?

Calleja concluye diciendo que Juana Inés había confirmado, en una de sus cartas, que era verdad lo que le había contado el marqués de Mancera.

En ese momento, justamente cuando su saber y su ingenio conquistan la admiración de los doctos y cortesanos, adulada por linda y por discreta, a los diecinueve años de edad, entra como novicia en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas. La Orden era severa y Juana Inés, asustada, regresa poco después al mundo. Sus biógrafos católicos afirman que desistió por razones de salud pero no hay un solo texto o documento que pruebe esta suposición, salvo una alusión más bien vaga del padre Oviedo, el biógrafo de Núñez de Miranda. Se trata, otra vez, de una leyenda piadosa. La verdad es que Juana Inés no quiso o no pudo soportar la aspereza de la regla. Calleja omite este episodio y si no hubiera sido por Luis González Obregón —otro de los investigadores que nos han hecho avanzar en el conocimiento de su vida— todavía ignoraríamos que estuvo tres meses en las Carmelitas. Si el rigor de la regla

la desanimó, no la hizo cambiar de idea: un año y medio más tarde, no sin dudarlo y pensarlo mucho, profesó definitivamente. Pero ahora en una orden conocida por la laxitud y la blandura de su disciplina. El 24 de febrero de 1669 tomó los hábitos en el convento de San Jerónimo. Iba a cumplir veintiún años.

4. LA PROFESIÓN

Todos los que se han acercado a la figura de sor Juana se han hecho la misma pregunta: ¿por qué, cuando nada en su vida era indicio de una vocación religiosa y la rodeaba la admiración general, abandona la corte y se encierra en un convento? Las respuestas son tan variadas como los intérpretes. Una de ellas, la más popular, consiste en atribuir la decisión de Juana Inés a un amor desdichado. La hipótesis del desengaño amoroso comprende una gama muy rica de interpretaciones: el amado murió; el amado era inaccesible, ya sea por la pobreza de Juana Inés, por su origen bastardo o por otra razón semejante; el amado era un ser indigno, vulgar; el amado la dejó. Todas estas suposiciones y otras de la misma índole son variantes del viejo tema romántico del Obstáculo. Es uno de los ingredientes —mejor dicho: es el ingrediente— de la imagen tradicional del amor. A la idea del amor como Transgresión corresponde necesariamente, como su complemento, la del amor como Obstáculo. Esta interpretación de la decisión de sor Juana fue un equívoco sentimental que se convirtió inmediatamente en un error crítico: leer con ojos románticos un texto barroco.

Ninguno de sus contemporáneos leyó sus poemas como un documento. Esta interpretación aparece por primera vez en las páginas entusiastas que dedicó a su obra Marcelino Menéndez Pelayo. Después de las incomprensiones de los siglos XVIII y XIX, el juicio del crítico español fue una brillante revaloración; al tocar el tema de los poemas amorosos, dictaminó que era “difícil que dejase de amar y de ser amada”. Chávez inventó una Juana Inés enamorada con un amor puro y espiritual de un hombre indigno; al ver que su amado la quería con un querer más terrestre, renunció y tomó el velo de monja. La Juana Inés de Ezequiel A. Chávez, con notorio olvido del desenfado realista de algunos sonetos y romances, más que una mujer es una casta enteleguía, habitada por el genio tutelar de la Facultad de Altos Estudios al comenzar el siglo. Alberto G. Salceda cree que es posible extraer un tratado del amor de los es-

critos de sor Juana —lo cual es perfectamente cierto— y que ese tratado refleja su experiencia vital —lo cual es más bien una suposición—. Según Salceda la lectura de los poemas de tema erótico, arreglados conforme a un orden de su invención, nos daría la clave de su vida amorosa durante los años en que vivió en la corte. ¿Y por qué no *después*, en el convento? Los amores de monjas no eran desconocidos... La historia que imagina Salceda es convencional: el primer amor fue Silvio, sujeto indigno y del cual ella se aparta; aparece entonces Fabio, el gran amor. Pero Fabio muere y de ahí las endechas y lirás en que Juana canta a su esposo muerto. (Esposo en la acepción de prometido.) La hipótesis es gratuita e ingenua. No corresponde a las ideas de sor Juana sobre el amor sino a las de Salceda.

Es imposible, alegan muchos críticos, que Juana Inés haya vivido en el torbellino de la corte cinco años —los más impresionables en la vida de una mujer, cuando su ser entero se abre a los sentidos y los sentidos se abren al mundo exterior— y que haya salido indemne. Ya dije que sería absurdo descartar la posibilidad de escarceos y amoríos. Es probable que se haya enamorado o que haya creído, como ocurre en esa edad, que estaba enamorada. Pero es imposible que esos amores, desdichados o no, profundos o frívolos, hayan sido la causa de su profesión en el convento. Los matrimonios se arreglaban entre las familias y en los enlaces eran determinantes no la voluntad de los desposados sino las consideraciones sociales y materiales. Enamorada o no, Juana Inés no tenía dote ni apenas familia. ¿Quién era y dónde estaba su padre?

¿Y los *galanteos de palacio*? Esos juegos, como se ha visto, no sólo no tenían como finalidad el matrimonio sino que, en rigor, lo excluían. La índole de esos juegos, verdaderas ceremonias de iniciación erótica, en el sentido de "ritos de tránsito", tampoco era muy propicia a lo que llamamos hoy amor romántico. El testimonio de uno de los pasajes autobiográficos de *Los empeños de una casa* me ahorrará quizá una larga demostración. A través de doña Leonor, Juana Inés describe indirectamente su situación en la corte:

Entre estos aplausos yo,
con la atención zozobrando
entre tanta muchedumbre,
sin hallar seguro blanco,
no acertaba a amar a alguno,
viéndome amada de tantos.
Sin temor en los concursos
defendía mi recato
con peligros del peligro
y con el daño del daño.
Con una afable modestia
igualando el agasajo,
quitaba lo general,
lo sospechoso al agrado.

La descripción de Juana Inés no puede ser más franca y confirma lo que he dicho sobre las *moeurs* del palacio vi-reinal. En ningún momento habla de matrimonio o evoca siquiera esa posibilidad; su juego se reduce a "defender su recato". Un juego peligroso porque consiste no en rehusar enteramente sino en rehusar atizando el fuego. La índole de los *galanteos de palacio* hace dudosa la existencia de un gran amor desventurado. También la naturaleza psicológica de Juana Inés se inscribe contra esta hipótesis. No debe olvidarse, además de su extremo intelectualismo —adverso a la vida matrimonial—, su actitud ante hombres y mujeres. Los primeros, en sus poemas, son fantasmas, sombras sin cuerpo; las segundas, presencias reales. Ya escribí, en mi pequeño ensayo de 1950, que si "sería excesivo hablar de homosexualidad, no lo es advertir que ella misma no ocultaba la ambigüedad de sus sentimientos". Sobre esto es difícilísimo tener una idea clara. Hay que tener en cuenta la condición de la mujer en su siglo y en su medio. No se toleraba que una muchacha soltera, sobre todo en las condiciones peculiares de Juana Inés, exhibiese en público su amor por un hombre sin perder inmediatamente su crédito y su buen nombre; en cambio, sí parece lícita la amistad amorosa entre personas del sexo femenino si eran de rango elevado y sus sentimientos eran ideales.

El argumento fundado en las tendencias profundas de su carácter puede parecer gratuito y aun fantástico. Apenas si necesito aclarar que la existencia de tendencias reprimidas

y sublimadas, ignoradas o no por ella misma, no excluye la posibilidad de amor y amoríos con un hombre o muchos. De nuevo: percibo en sor Juana una ambigüedad en su relación con algunas amigas pero esas inclinaciones, tal como fueron expresadas en sus poemas, no son sinónimo de lesbianismo sino de sentimientos más complejos. Gide decía: "sólo una manera simple de considerar a los sentimientos hace creer que hay sentimientos simples". La indudable atracción que sintió hacia algunas mujeres pudo haber sido una sublimación de una imposible pasión por un hombre, que su estado de monja le prohibía. Pero en sus años de dama de la virreina, ¿no pudo sufrir una pasión por alguno de los señores que frecuentaban la corte y sus festejos? Ya he dicho que, aunque me parece dudosa la existencia de esa pasión, no la descarto enteramente. No es imposible que Juana Inés se haya enamorado mientras vivió en el palacio, pero ese amor, desventurado o feliz, no pudo ser la causa de su profesión. Ella estaba incapacitada para el matrimonio por la falta de dote, de padre y de nombre. ¿Por qué no aceptar lo que ella misma nos dice: que no sentía inclinación por el estado matrimonial? Hay que distinguir cuidadosamente, como lo hacía su época, entre amor y matrimonio. Nosotros tendemos a confundirlos mientras que para Juana Inés y su siglo eran cosas distintas. Un amor, en su situación, no la podía llevar al matrimonio. Además de la carencia de dote y de padre, había otro impedimento: su nula vocación por el matrimonio. Hay que aceptar su confidencia. Sor Juana pertenecía a una clase de mujeres que, si pueden evitarlo, rehúyen el estado matrimonial. La Antigüedad nos dejó dos arquetipos femeninos, Venus y Diana. Es claro que la personalidad de Juana Inés estaba más cerca de la segunda que de la primera: Diana no es la diosa del matrimonio sino de la vida casta y solitaria de los cazadores. Todo esto confirma lo que ya antes indiqué: la existencia real o supuesta de un amor o de varios no pudo haber sido causa determinante de su decisión.

Hay otro argumento, no menos decisivo: ¿qué documentos tenemos? No hay ninguna carta ni algún otro indicio que pudiera ser una prueba válida de ese gran amor. Ninguno de los contemporáneos de sor Juana ha insinuado siquiera la existencia de un amor incógnito. Sobre esto,

como es natural, el silencio de la poetisa es absoluto. También lo es el de Calleja. Ciertamente, hay los poemas amorosos. Son muchos y algunos muy hondos. Todos revelan un perfecto conocimiento de lo que podría llamarse la dialéctica del amor: celos, desvíos, ausencias, olvidos, correspondencia. Dos razones me impiden aceptar el testimonio de los poemas. La primera: desconocemos las fechas de esos romances, endechas y sonetos. La segunda: la poesía de esa época no es una poesía confesional. La sinceridad era un valor para los románticos y lo es para los modernos; no lo fue para los poetas del siglo XVII. La poesía barroca presenta al lector esquemas arquetípicos del amor y de las pasiones pero el lector no debe ni puede inferir que esos textos poseen un valor confesional.

El conocimiento erótico que revelan los poemas y las comedias de sor Juana es, tanto o más que el resultado de una experiencia, un saber codificado por la tradición: una retórica, una casuística y hasta una lógica. Justamente por esto puede hacerse un tratado del amor con los poemas de sor Juana: son conceptos y arquetipos, no confesiones. Es verdad que en varios poemas hay ciertos acentos que parecen rozar la confesión. En general se trata de poemas no de amor sino de soledad y en los que el tema del desencanto —entre estoico y cristiano— es el predominante. El tono sensual, apasionado, directo, no está en los poemas de amor sino, casi siempre, en los de amistad amorosa dedicados a Lysi, y otras amigas, como esa encantadora Belilla de unas endechas inolvidables (71). Coincidencia o velado homenaje: Belilla es el nombre de su protegida, su sobrina, la novicia Isabel María de San José, hija natural como ella, a la que recogió de niña y a la que deja, a su muerte, los réditos de dos mil pesos oro que tenía depositados en el convento.

Entre los poemas de amor a lo divino —Méndez Plancarte los llama, impropriamente, místicos— hay un romance (56) que contiene unas líneas que muchos críticos consideran como una verdadera confesión:

Yo me acuerdo, ¡oh nunca fuera!,
que he querido en otro tiempo
lo que pasó de locura
y lo que excedió de extremo;

Mas como era amor bastardo,
y de contrarios compuesto,
fue fácil desvanecerse
de achaque de su ser mesmo.

En seguida, sor Juana compara este amor hecho de contrarios con el amor divino. Estos versos son impresionantes y yo me inclinaría a verlos como una auténtica confesión pero tengo una duda: ¿no se trata de una variante de uno de los arquetipos de la poesía religiosa de la época? El tema es tradicional y la manera de tratarlo también lo es. De ahí que, como testimonio de un amor, su valor sea dudoso. Pfandl lo utilizó para probar que, aunque Juana Inés, oscuramente, tuvo conciencia de su conflicto psicológico, no pudo trascender "su situación-Edipo". Aquello que quiso "en otro tiempo y que pasó de locura", aquello que "era amor bastardo y de contrarios compuesto", no es, según el crítico alemán, sino una manera de aludir a la imagen paternal: Juana Inés "se considera en el lugar de la madre".

Dario Puccini piensa que este poema "tiene el carácter de una profesión de fe y no hace sino recorrer el itinerario de otros célebres *caminos de perfección*, en los que de la representación del máximo amor humano se pasa a la del máximo amor divino". En efecto, el amor humano es muchas veces, en la poesía mística, el paso obligado hacia el amor divino, con la salvedad decisiva de que en sor Juana no hay trance místico. No obstante, Puccini duda como yo: le parece advertir una suerte de ambigüedad entre la profesión de amor a Dios, tema del poema, y la irrupción súbita de un recuerdo. Oscilación entre la ficción que exige el género y la confesión de algo vivido. Me doy cuenta de que esta interpretación es más bien frágil: no se basa en ningún dato real sino en una impresión. ¿No es bastante? El romance entero me desconcierta: hay fragmentos acentuadamente teológicos, otros que se ajustan al patrón de los versos de amor "a lo divino" y otros en que el acento y las expresiones parecen de un poema de amor profano. Es extraño: a Vossler le pareció que este romance era "casi prosaico e irónico". No me explico esta opinión: no veo nada irónico ni prosaico en ese poema sino una mezcla inquietante de erotismo profano, amor sagrado y escolástica.

Más adelante Puccini lee literalmente la expresión "amor

bastardo" de la cuarteta siguiente y piensa que sor Juana alude a su origen ilegítimo. Reaparece el Obstáculo en una de sus manifestaciones predilectas: la bastardía. La interpretación de Méndez Plancarte es más fiel al sentido del poema y al lenguaje de la época y de la misma sor Juana: "*amor bastardo* no por ilícito ni desordenado sino porque frente al Divino todo amor parece bajo..." Además ¿por qué y para qué sor Juana aludiría aquí a su bastardía, ella que nunca la menciona? En suma, ni siquiera en este poema podemos afirmar con certeza que estamos ante una historia personal vivida. Los poemas eróticos de sor Juana son ilustraciones de una metafísica, una estética y una retórica que vienen de la poesía provenzal y de Dante, son recogidas por Petrarca e inspiran a los poetas del Renacimiento y de la Edad Barroca.

La mayoría de los críticos católicos piensan que Juana Inés escogió la vida religiosa por auténtica vocación, es decir, porque escuchó el llamado de Dios. Es evidente que Juana Inés era una católica sincera. No está en duda su ortodoxia. Pero olvidar que en esa época la vida religiosa era una ocupación como las otras sería mucho olvidar. Los conventos estaban llenos de mujeres que habían tomado el hábito no por seguir un llamado divino sino por consideraciones y necesidad mundanas; su caso no era distinto al de las muchachas que hoy buscan una carrera que les dé al mismo tiempo sustento económico y respetabilidad social. La vida religiosa, en el siglo XVII, era una profesión. Esto no implicaba ni descreimiento ni irreligión: la mayoría de los clérigos y de las monjas eran católicos sinceros y modestos funcionarios de la Iglesia. Las mujeres tomaban los hábitos porque, ya sea por arreglos familiares, por falta de fortuna o por cualquier otra causa, no podían casarse; también las que estaban solas en el mundo y sin apoyo de varón.

El convento era un acomodo. Pero no todas podían profesar: para abrazar la vida monástica había que tener una dote y pertenecer a una familia conocida. La ceremonia de la toma del velo poseía solemnidad: los padrinos, los invitados, la música, las flores. Las mujeres pobres —viudas, huérfanas, abandonadas— se refugiaban en los "reco-

gimientos" fundados en las principales ciudades por la Iglesia y por algunos ricos caritativos. El obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, fundó dos casas para "muchas mujeres pobres que deseaban guardar intacta la flor de su pureza [...] pero recelaban tímidas perderla o por ser muy pobres o por ser hermosas..."¹ En la biografía de otro benefactor puede leerse este elogio: "No puede negarse la heroicidad y grandeza de la obra de enclaustrar mujeres que [...] no pudiendo entrar en los monasterios, se lloraban en el siglo en manifiestos peligros."² Tomar los hábitos era una solución corriente en aquella época. El caso de sor Juana no fue excepcional: en su familia misma, además de su sobrina Isabel María de San José, dos de las hijas de su media hermana Inés también profesaron en San Jerónimo.

Nada en la vida anterior de Juana Inés revela una particular predisposición religiosa. Durante los años en que fue dama de la virreina se distinguió no por su devoción sino por su belleza, su ingenio y su saber. Tampoco, hay que decirlo, mostró excesivo celo durante los veintiséis años que pasó en San Jerónimo. En este sentido la reconvención de Fernández de Santa Cruz y los reproches, mucho más severos, de Núñez de Miranda, eran justificados. El mismo Calleja no tiene más remedio que reconocer, así sea a regañadientes, la tibieza de sor Juana: "veintisiete años vivió en la Religión sin los retiros a que empeña el estruendoso y buen nombre de extática mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa..." El padre Oviedo va más allá y relata que constantemente su confesor, Núñez de Miranda, le aconsejaba que dedicase menos tiempo "a la publicidad y continuadas correspondencias de palabras y por escrito con los de afuera..." La *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* corrobora los dichos de Calleja y de Oviedo.

No obstante todo lo que acabo de exponer, por razones más fáciles de entender que de justificar, la mayoría de los críticos católicos consideran la decisión de Juana Inés

¹ Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, Puebla, 1716.

² Citado por Dorothy Schons, en "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", 1926.

de tomar el velo como la expresión de un conflicto psíquico de índole espiritual, que se resolvió en una auténtica renuncia al mundo. La cuestión es central porque está íntimamente ligada al otro enigma de su vida: la crisis de sus años finales. Robert Ricard es el crítico que con mayor rigor y coherencia ha sostenido la hipótesis de la vocación religiosa. Para el historiador francés, el caso de sor Juana es semejante al de Pascal: del mismo modo que, en su primera conversión, Pascal abandona una carrera mundana para ascender al "orden del espíritu", sor Juana deja la corte virreinal por un afán de conocer; en su segunda conversión, Pascal renuncia a la ciencia para ingresar en "el orden de la caridad" y sor Juana renuncia al conocimiento por amor de Dios. Ricard incurre en ese vicio del razonamiento que se llama petición de principio: para probar que hubo una primera conversión da por sentado la existencia de una segunda. En realidad, la renuncia al saber, al final de su vida, no fue un acto voluntario; más bien, como más adelante se verá, fue una humillación impuesta por las autoridades eclesiásticas después de un combate de más de dos años. En cuanto a la "primera conversión": Juana Inés, a diferencia de Pascal, no podía renunciar a una carrera mundana que no tenía. Era una muchacha sola y desvalida.

Es imposible conocer el estado de ánimo de Juana Inés durante los años inmediatamente anteriores a la toma del velo. Pero no lo es tratar de reconstruir ese momento y entrever las razones que precipitaron su decisión. *Los empeños de una casa* pueden, de nuevo, darnos alguna luz. La situación de doña Leonor, tal como aparece en la primera jornada, es una transposición de la de Juana Inés en la corte: linda, discreta, culta y convertida en el "admirable blanco de todas las atenciones". Juana Inés y Leonor son pobres y las dos son huérfanas a medias. Aquí se rompe la simetría: a Leonor le falta la madre mientras que Juana Inés no tiene padre. Esta diferencia marca la opuesta dirección que tomarán sus vidas. Juana Inés vive sin protección de varón; a Leonor la ampara su padre y, cuando su honra está en peligro, éste no vacila en exigir reparación por el matrimonio o por la sangre. Fieles a sus destinos simétricamente opuestos, Leonor se casa y Juana Inés se va a

un convento. ¿La ausencia del padre fue de tal modo determinante o la comedia de sor Juana, más que una transposición de su vida, es una proyección de sus deseos y de sus obsesiones?

En la situación de Juana Inés durante estos años advierto tres circunstancias básicas y permanentes, al lado de otras que, aunque transitorias, a fin de cuentas no fueron menos decisivas. Las circunstancias básicas son la bastardía, la pobreza y la ausencia del padre. Ninguna de ellas pudo ser la causa de la toma del velo, pero todas contribuyeron poderosamente a esa resolución. Hay, además, una cierta jerarquía en las causas. La menos importante fue, tal vez, la bastardía, que no le impidió casarse a ninguna de sus hermanas. Si bien la pobreza era un obstáculo mayor, tampoco era insuperable, como lo muestra, otra vez, el ejemplo de sus hermanas. No obstante, hay un neto contraste entre la suerte de las hijas de Diego Ruiz Lozano, hombre acomodado, y las del fantasmal Pedro Manuel de Asbaje: Inés Ruiz Lozano se casa con un doctor de la Universidad y su hermana Antonia con un hacendado; María y Josefa de Asbaje, abandonadas por sus maridos, viven vidas irregulares y tienen hijos de distintos hombres. Pedro Manuel de Asbaje era un nombre; Diego Ruiz Lozano, una presencia real. Su testamento lo revela como un patriarca amante de sus hijos y celoso de su hacienda. Cuando sus hijas se aproximan a la pubertad, las aleja de su madre y las deposita en el convento de San Jerónimo, al cuidado de su media hermana Juana Inés. Más tarde, las casa con gente de rango. La diferencia entre la condición de las Ruiz Lozano y la de las Asbaje debe haber impresionado a Juana Inés. Es comprensible que los ejemplos de su madre y de sus dos hermanas la hayan atemorizado: ¿eso era lo que esperaba a una mujer sola en el mundo? Con más realismo que sus biógrafos modernos, el padre Calleja expone sucintamente su predicamento: "la buena cara de una mujer pobre es una pared blanca donde no hay necio que no quiera echar su borrón."

En el testamento de sor Juana (23 de febrero de 1669) hay un pasaje conmovedor. En esos documentos las novicias hacían renuncia de sus bienes, y Juana Inés dice:

Declaro tengo en poder de doña Isabel Ramírez, mi madre, doscientos y cuarenta pesos de oro común en reales, cuya

cantidad me dio y me donó el capitán don Juan Sentís de Chavarría: declárolos por mis bienes.

Ésa era toda su fortuna. ¿Y quién era aquel capitán que le regaló esos pesos y qué relación tenía con Juana Inés o con las otras mujeres de su familia? Ninguna. Como Velázquez de la Cadena, era un hombre rico y caritativo. En la obra que ha dedicado el historiador Rubio Mañé a la fundación de colegios e instituciones de enseñanza durante el período virreinal, aparece la figura del capitán Chavarría, caballero de la Orden de Santiago, como el generoso benefactor del Colegio de San Gregorio, establecido por los jesuitas para la educación de la nobleza indígena.³ Rubio Mañé cita el relato de Berganzo: "Conmovido por las voces armoniosas e inocentes de los muchachillos inditos que entonaban cánticos de alabanza en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto", que servía de capilla al Colegio, el capitán Chavarría decidió entregar 34 mil pesos a su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda, para "remediar la penuria en que vivía San Gregorio".⁴ Chavarría hizo otras donaciones, tanto para obras pías como educativas, todas a través de su director espiritual, el jesuita Núñez de Miranda, entre ellas la de su hacienda de San José de Oculman, para "sustento de los padres lenguas", como entonces se decía, del mismo colegio. La mención de Chavarría en el testamento de sor Juana confirma lo dicho por el padre Oviedo acerca de la intervención decisiva de Núñez de Miranda. El jesuita no sólo allanó los escrúpulos morales de Juana Inés sino que obtuvo los donativos materiales que requería un acto como la profesión.

Mientras vivía en el palacio, Juana Inés debe haberse hecho muchas veces esta reflexión: no tengo fortuna, no tengo nombre, no tengo padre. Era dama de la virreina pero los virreyes duraban pocos años en su encargo y se iban para no volver. Después de los marqueses de Mancera ¿qué y

³ Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España*, cuarto tomo: *Obras públicas y educación universitaria*, México, 1963. [FCE, 1982.]

⁴ La fuente de Rubio Mañé es la obra de Manuel Berganzo: *Diccionario universal de historia y geografía* (México, 1853) en el capítulo consagrado a los colegios de San Pedro y San Pablo, San Gregorio y San Ildefonso.

quiénes? ¿Regresar con los Mata y vivir arrimada a esa rica familia? Pero ¿la aceptarían otra vez? Además, ¿cómo olvidar que Juan Mata precisamente la había colocado en el palacio si no para deshacerse de ella al menos con el propósito de que, valida de sus propios medios, se abriese camino en el mundo? Cuando Juana Inés, después de pasar tres meses bajo la austera regla de las carmelitas, cambia de opinión y abandona el convento, no regresa a su casa ni a la de los Mata sino al palacio, al lado de la marquesa de Mancera. Esto indica que su única casa era el palacio. Casa provisional y de la que tendría que irse el día en que se fueran los Mancera.

Una y otra vez sus cavilaciones la deben haber conducido al mismo lugar: las puertas del monasterio. Su protectora, Leonor Carreto, debe haberla animado a tomar esta resolución. El hecho de que ella y su marido hayan asistido a la sonada ceremonia de la toma del velo es un indicio de que favorecían el proyecto y de que, probablemente, lo facilitaron. A la influencia de los Mancera hay que agregar la de las otras personas que la rodeaban: ¿quién, en ese medio, podía encontrar ilógico o cruel que una muchacha de veinte años, bonita y desvalida, se encerrase en un convento? No sé si se haya pensado en otra circunstancia: no era fácil ingresar en un convento y si Juana Inés no hubiese pasado esos años en el palacio virreinal, tal vez no habría encontrado un padrino que pagase la dote. Incluso puede afirmarse, sin mucha exageración, que el palacio fue el *escalón* hacia el convento. Quizá sus familiares la colocaron con la virreina con la idea de que, a través de su protección y de sus relaciones, encontrase un padrino y un benefactor.

La persona que con mayor empeño, sagacidad y autoridad la impulsó, acallando sus temores y disipando sus dudas, fue el padre Antonio Núñez de Miranda. Hombre de cultura teológica, profesor de filosofía y calificador del tribunal de la Inquisición, el jesuita Núñez de Miranda era el confesor de los virreyes y así, dice Oviedo, "entrando a menudo en el palacio [...] se ofreció a ayudarla en cuanto pudiese". Núñez de Miranda había sido rector del famoso Colegio de San Pedro y San Pablo y tenía la reputación de ser un gran predicador. Estos merecimientos y su cargo de calificador del Santo Oficio le habían dado gran notoriedad. Su

especialidad eran las religiosas. Visitaba con frecuencia los conventos, era director espiritual de muchas monjas y había escrito una cartilla para ellas. A su influencia se debe, seguramente, que el acaudalado Pedro Velázquez de la Cadena pagase la dote de Juana Inés (tres mil pesos, suma considerable y superior a las que sus medio hermanas llevaron a sus maridos al casarse). El padre Oviedo alude con entusiasmo a esta habilidad de Núñez de Miranda:

Fueron sin número las dotes que negoció y las que se ajustaron con su industria y diligencia para asegurar con ellas a muchas doncellas pobres, consagrándolas por Esposas de Cristo en el sagrado retiro de los claustros.⁵

El mismo Oviedo refiere que, desde que conoció a Juana Inés, el padre Núñez había mostrado celo por su caso. Ese celo fue tan extremado, y las relaciones entre la monja jerónima y el jesuita tan prolongadas y complejas, que Oviedo dedica a describirlas un capítulo entero de su biografía de Núñez. En esas páginas procura lavarle de las culpas que muchos le atribuían, entre ellas el excesivo rigor con que la trató y que lo llevó hasta prohibirle el ejercicio de la poesía y el cultivo de las letras. En cambio, Oviedo acusa a sor Juana de ingrata, engreída e indómita. El tono polémico de estos pasajes es revelador y muestra que ya desde entonces se hablaba de las persecuciones que ensombrecieron los últimos años de sor Juana. El tema de las desdichadas relaciones de la monja jerónima con la jerarquía eclesiástica no es una invención del "anticlericalismo" moderno, como han dicho Méndez Plancarte y otros: es un tema que viene de la época misma de sor Juana. La ruptura entre la monja y su director de conciencia fue cruel y más cruel aún fue la reconciliación, que ella logró sólo con la sumisión. Pero en la época en que Juana Inés, antes de tomar el velo, vacilaba y se preguntaba si eran compatibles sus aficiones intelectuales con los deberes religiosos, Núñez desvaneció sus escrúpulos y la animó; no fue riguroso sino paternal, condescendiente y no inflexible. Los pescadores de almas son terribles porque también son seductores. Ovie-

⁵ Juan de Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólico ministerio del venerable padre Antonio Núñez de Miranda, de la Compañía de Jesús...*, México, 1702.

do cuenta que cuando Juana Inés se decidió al fin a profesar, la alegría de Núñez fue tal que pagó la fiesta, convidó

a lo más granado e ilustre de los cabildos eclesiástico y secular, sagradas religiones y nobleza de México y él mismo, la víspera de la profesión, se puso a componer de sus manos las luminarias.⁶

Los pasajes de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* relativos a la toma del velo son memorables por su carácter elusivo y reticente. Sor Juana dice sin decir, con un ademán borra lo que ha dicho y, al borrarlo, vuelve a decirlo. Vale la pena reproducir ese largo y sinuoso párrafo, a pesar de que ha sido citado muchas veces:

Entréme religiosa porque, aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embara-zase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.

Para una cabal inteligencia de esta declaración deben tenerse en la mente dos circunstancias: la que escribe es una monja y escribe a un obispo, su superior, para defenderse de ciertos ataques y justificar su afición a las letras profanas. Hay que insertar el pasaje transcrito en el contexto general de la *Respuesta*: su afición congénita al saber. La declaración de sor Juana tiene dos partes: en la primera se refiere a la razón principal que la llevó a profesar; en la segunda, alude a las incompatibilidades entre su vocación intelectual y la vida en una comunidad religiosa. En otra parte de este libro me ocuparé de lo último. En cuanto a lo primero: sor Juana afirma que, con respecto al fin más importante —es decir: su salvación— el estado religioso “era lo menos desproporcionado y lo más decente

⁶ Juan de Oviedo, *op. cit.*

que podía elegir". Proclama así la primacía, perfectamente ortodoxa, de los fines espirituales sobre los temporales: estamos en este mundo para salvarnos y ganar la gloria. Pero su decisión de escoger el convento está subordinada a una cláusula que rige todo el párrafo: "*para la total negación que tenía al matrimonio*". Esta declaración es el eje de la *Respuesta*. Y no sólo de ese escrito sino de su vida entera. Sor Juana no ignora que hay otras vías de salvación y, entre ellas, para las mujeres, la más frecuentada y normal es la del matrimonio. No para ella. Así, la decisión de profesar está subordinada y es consecuencia de otra decisión anterior: la negación al estado matrimonial. No hay la menor alusión al llamado de Dios ni a la vocación espiritual; con extraordinaria franqueza sor Juana expone una decisión racional: puesto que no quiere casarse, el convento es lo menos desproporcionado y lo más decente para asegurar su salvación. Lo proporcionado hubiera sido el matrimonio; lo indecente, la soltería en el mundo, que la hubiera expuesto, como dice Calleja, a ser pared blanca borronada por los hombres. La elección de Juana Inés no fue el resultado de una crisis espiritual ni de un desengaño sentimental. Fue una decisión sensata, consecuente con la moral de la época y con los usos y convicciones de su clase. El convento no era escala hacia Dios sino refugio de una mujer que estaba sola en el mundo.

Hasta ahora he examinado las razones negativas, por decirlo así, que quizá movieron a Juana Inés a tomar los hábitos. Esas consideraciones fueron, según se ha visto, estrictamente mundanas, inspiradas en preocupaciones de orden tanto material como social y moral. La palabra que define esas preocupaciones no es *santidad* sino *decencia*. Pero es imposible reducir su decisión a esas razones. Sabemos que dudó mucho y que incluso, una vez decidida, se espantó de la dureza de la regla carmelita y abandonó el convento. Los argumentos y consejos de Núñez tanto como la blandura de la regla de las jerónimas acabaron por persuadirla. Pero ese edificio de razones razonables se apoyaba en algo más profundo: *su negación al matrimonio*. Ése es el fundamento vital de su actitud. ¿Era sincera cuando escribió esta frase? ¿O con ella sólo quería ocultar que las perspectivas de un buen matrimonio, para una muchacha en su situa-

ción, eran más bien dudosas y que era mejor el claustro que seguir la suerte de sus dos hermanas? Sor Juana no siempre dijo la verdad —una y otra vez, por ejemplo, afirmó que era hija legítima— pero en este caso no tenemos por qué dudar de su sinceridad. Sus intereses y sus aficiones eran coincidentes. Todo lo que sabemos de ella y todo lo que nos dice su obra corrobora su escasa afición al matrimonio. Es fácil imaginarla en la corte y en el claustro, danzando en una sala o cantando en el coro, conversando en un jardín o en un locutorio; sabemos que conoció, gozó y padeció las pasiones de la gloria literaria, de la amistad amorosa y, tal vez, las del amor mismo... ¿podemos imaginarla en una casa con marido y niños?

¿Por qué esa negación al matrimonio? Pensar que ella sentía una clara aversión a los hombres y una igualmente clara afición a las mujeres es descabellado. Por una parte, en caso de que esa suposición fuese cierta, en esos años de extrema juventud no es fácil que ella tuviese conciencia de sus verdaderas inclinaciones; por la otra, salvo atribuyéndole un libertinaje mental más propio de una heroína de Diderot que de una muchacha novohispana de su edad y de su clase, podía ella fríamente escoger como refugio un establecimiento habitado exclusivamente por personas del sexo que, supuestamente, la atraía. No: la frase indica, como he dicho varias veces, poca o ninguna aptitud para la vida doméstica. En nuestro siglo más y más mujeres, sin renunciar a la vida amorosa, prefieren no casarse. En el siglo xvii eso era inimaginable; fuera del matrimonio no había sino dos caminos: la vida de las hermanas de Juana Inés (en el mejor de los casos) o el monasterio. Subrayo, una vez más, que la palabra *matrimonio*, en el siglo xvii, salvo en las comedias, no significaba *amor* sino la vida de las casadas, tal como la describía idealmente fray Luis de Granada o satíricamente Quevedo. Aparte de esta repugnancia a la vida hogareña —¿por lo que vio de niña y adolescente?— es vano tratar de saber cuáles eran sus verdaderos sentimientos sexuales. Ella tampoco lo sabía.

La negación al matrimonio está enlazada a otra causa, que me parece decisiva. Desde el principio, desde los años en que leía a escondidas los libros de su abuelo, obraron en ella la transposición y la transmutación de sus inclina-

ciones: el amor al saber es la otra cara, la positiva, de su negación al matrimonio. No quiere casarse porque quiere saber. Quiere al saber. Sobre los motivos de su repugnancia al estado matrimonial es parca; en cambio, se explaya con efusión no exenta de coquetería cuando habla de su ansia de conocer. El proceso de masculinización se confunde con el del aprendizaje: para saber, hay que ser hombre o parecerlo. La idea de disfrazarse de hombre, cortarse el pelo y, en fin, neutralizar su sexualidad bajo el hábito monjil, son sublimaciones o, más bien, traducciones de su deseo: quiere apoderarse de los valores masculinos porque quiere ser *como* un hombre. Ese *como* es el puente y, simultáneamente, el signo de la distancia insalvable. Por eso, en un segundo momento del proceso, rompe el puente, se vuelve contra los hombres, defiende a las mujeres y anticipa el feminismo moderno.

Desde el punto de vista psicosomático la "masculinidad" de sor Juana me parece una fantasía de algunos críticos modernos. Pero no lo es desde el punto de vista psicológico, social e histórico. Los valores de su mundo eran valores masculinos. Niña, quiso disfrazarse de hombre para apoderarse de ellos; mujer, extremó la división platónica entre el alma y el cuerpo para afirmar que la primera es neutral. El estado religioso fue la neutralización de su sexualidad corporal y la liberación y transmutación de su libido. En su jerarquía de valores el conocimiento estaba antes que el sexo porque sólo por el conocimiento podía neutralizar o trascender su sexo. Cualesquiera que hayan sido las causas psicológicas de su actitud, toda su vida estuvo movida por la voluntad de penetrar en el mundo del saber: un mundo masculino.

Negación al matrimonio, amor al saber, masculinización, neutralización: todo esto se resuelve en una palabra no menos poderosa, soledad. Impuesta por el mundo, ella la transformó en destino aceptado y aun elegido. Primero, niña sola perdida entre los mayores; después, muchacha solitaria en la baraúnda del siglo. Se encerró en un convento no para rezar y cantar con sus hermanas sino para vivir a solas con ella misma. Se equivocó: cambió el bullicio del mundo por el del claustro. Pero en 1669 el convento se le aparecía como la solución de su dilema; si su destino eran

las letras, no podía ser ni letrada casada ni letrada soltera. En cambio, podía ser monja letrada. La contradicción entre su vocación intelectual y la vida en el seno de una comunidad religiosa, aunque prevista por ella —según lo recuerda con un dejo de amargura en la *Respuesta*— surgió más tarde. Debo agregar que, si quiso estar sola, no quiso vivir aislada. Amó siempre la comunicación intelectual y esto mismo —vivir en continua correspondencia con el exterior— fue lo que más le reprochó Núñez de Miranda. Sola pero no solitaria, sor Juana vivió en su mundo y con su mundo. Lo mismo sucede con lo que he llamado, no muy exactamente, su “masculinidad”: convive con la más intensa feminidad. Si hay un temperamento femenino, en el sentido más arrebatador de la palabra, ése es el de sor Juana. Su figura nos fascina porque en ella, sin fundirse jamás del todo, se cruzan las oposiciones más extremas. Quizá en esto reside el secreto de su extraña vivacidad: pocos seres están tan vivos como ella lo está después de siglos de enterrada.

En 1667 entró de novicia en las Carmelitas Descalzas y a los pocos meses abandonó el convento arrepentida. ¿Volvió a arrepentirse de su segunda y definitiva elección? Es imposible saberlo. Algunos de sus poemas revelan acedia, angustia, desgano pero ¿no encontramos lo mismo en la obra de otros poetas que vivieron en el mundo? Se quejó de las impertinencias de sus compañeras de encierro, ¿no habría estado expuesta a más intolerables intromisiones si se hubiese quedado en la corte? La decisión de hacerse monja fue, en sus circunstancias, la mejor y, acaso, la única que podía tomar. No obstante, debe haber tenido momentos de duda y desfallecimiento. Más de una vez debe haber lamentado estar atada a una resolución irrevocable. Nosotros, los modernos, acostumbrados a cambiar de ocupación y de estado, no podemos darnos cuenta cabal de lo que significa una decisión que nos obliga por toda la vida. Éste es el asunto de un soneto revelador (149). El título describe muy bien el carácter terrible, por ser inapelable, de decisiones como la suya: *Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte*. El tema de la gloria en la derrota —simbolizado como en *Primero sueño* por la figura de Faetón, su héroe tutelar— se funde con el de la irrefrenable nostalgia por lo que pudo haber sido y no

fue su vida. Con lucidez y melancolía la poetisa encarece el ánimo que la hizo elegir un estado que no cesa sino al llegar la muerte. Pero le parece que hubiera sido más alto y heroico, incluso a riesgo de ser fulminada, coger por las riendas el carro del Sol y vivir a la intemperie:

Si los riesgos del mar considerara,
ninguno se embarcara; si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera
ni al bravo toro osado provocara.

Si del fogoso bruto ponderara
la furia desbocada en la carrera
el jinete prudente, nunca hubiera
quien con discreta mano lo enfrenara.

Pero si hubiera alguno tan osado
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiese gobernar con atrevida
mano el rápido carro en luz bañado,
todo lo hiciera, y no tomara sólo
estado que ha de ser toda la vida.

Tercera Parte

SOR JUANA INES DE LA CRUZ

(1669-1679)

1. *La celda y sus celadas*
2. *Ritos políticos*
3. *El mundo como jeroglífico*
4. *La madre Juana y la diosa Isis*

1. LA CELDA Y SUS CELADAS

A FINES del siglo XVII había en la ciudad de México, según Gemelli Carreri, que estuvo aquí en 1698, veintinueve conventos de frailes y veintidós de monjas.¹ La población de la ciudad era de unos veinte mil españoles y criollos y unos ochenta mil indios, mestizos y mulatos. No debe extrañarnos el número de religiosos: ya he dicho que para la mayoría de los frailes y las monjas el claustro era una carrera, una profesión. Esto no significa, claro, que hayan sido infrecuentes las vocaciones auténticas: el temple del siglo era religioso como el del nuestro es científico y técnico. La función de los conventos era triple: la religiosa propiamente dicha, tal como lo ejemplificaban las austeridades de los carmelitas descalzos; la mundana, consistente en proveer de ocupación y destino a miles de hombres y mujeres que de otra manera se habrían encontrado sin acomodo; y la social: la beneficencia, la caridad, la enseñanza. La obra de los religiosos en el dominio de la educación fue inmensa. Apenas si es necesario recordar que desde el siglo XVII la Compañía de Jesús fue la educadora de la sociedad criolla; la alta cultura novohispana, en los siglos XVII y XVIII, estuvo marcada por los métodos y orientaciones de los jesuitas. En los conventos de monjas el nivel intelectual era mucho más bajo; la producción artística, filosófica y científica —con la conocida excepción de sor Juana Inés— fue realmente insignificante. En cambio, las monjas se distinguieron en la enseñanza de las primeras letras y en la educación intermedia. Gracias a las religiosas hubo en México una cultura femenina, por más pobre que nos parezca esa cultura. Las monjas también adiestraban a las niñas y a las adolescentes en la música, el teatro, el baile y en artes y oficios como la costura, el bordado y la cocina.

El testimonio de Thomas Gage es curioso:

¹ Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *Giro del Mondo*, Venecia, 1719. Véase la traducción de la parte relativa a México: *Viaje a la Nueva España*, México, 1927.

Los caballeros y vecinos envían a sus hijas a esos conventos para que las eduquen; allí se les enseña a hacer toda suerte de conservas y confituras, toda clase de obras de aguja, todas las formas y estilos de la música, la que es tan exquisita en esta ciudad que me atrevo a decir que el pueblo acude a las iglesias más por el placer de oír la música que por el de servir a Dios. Además, enseñan a esas niñas a representar piezas dramáticas y, para atraer a la gente, las hacen recitar, ataviadas ricamente de hombres y mujeres, breves diálogos en sus coros [...] Las representaciones son tan galanas que ha habido muchas refriegas facciosas y contiendas individuales por disputar cuál de esos conventos sobresale en la música y en la educación de las niñas.²

Tal vez Gage exagera. No demasiado. Los conventos no sólo eran centros de enseñanza sino que sostenían hospitales, orfanatorios, asilos para ancianos, hospicios y casas de recogimiento para desamparados. Las órdenes monásticas realizaban dos funciones que hoy desempeña el Estado: la educación y la beneficencia.

La población de los conventos reflejaba la complejidad de la sociedad novohispana, hecha de divisiones verticales y horizontales. Había conventos para españolas y para criollas, uno exclusivamente para las descendientes de los conquistadores y otro, el de Corpus Christi, para las indias nobles. Esta diversidad correspondía a la pluralidad de jerarquías y jurisdicciones de las distintas colectividades que componían Nueva España. No era fácil profesar: la limpieza del linaje era requisito no menos riguroso que la dote y los crecidos gastos de la ceremonia de la toma del velo. De ahí que, para salvar las apariencias, Juana Inés haya declarado, en el momento de profesar, que era hija legítima de Pedro de Asbaje y de Isabel Ramírez. Por la misma razón Diego Ruiz Lozano, en 1672, dejó a sus dos hijas en San Jerónimo bajo la custodia de su "prima" la madre Juana Inés de la Cruz. Estas irregularidades revelan que, si las reglas eran severas, las prácticas eran blandas.

Las dotes oscilaban entre los tres mil y los cuatro mil pesos. Estas sumas eran elevadas pero, en muchas ocasiones, potentados devotos como Pedro Velázquez de la Cadena, el

² Thomas Gage, *The English American. A New Survey of the West Indies*, 1648. Edición moderna: Londres y Guatemala, 1946.

padrino de Juana Inés, pagaban las dotes de las novicias de pocos recursos. Isabel María de San José, la sobrina de sor Juana, también fue favorecida por un protector que cubrió su dote y corrió con los gastos de la ceremonia de profesión de fe. Por cierto, Francisco Fernández del Castillo piensa que Velázquez de la Cadena pagó la dote de sor Juana no con fondos propios sino con los de la sucesión del conde de Orizaba, de la cual él era albacea. A esa familia pertenecía Isabel de Barrios, la fundadora del convento de San Jerónimo y su sobrina, Isabel de Guevara, la primera religiosa que profesó en Santa Paula. Fernández del Castillo supone que Isabel Ramírez Santillana, la madre de sor Juana, era pariente de Gómez de Santillán, casado con una hermana de Isabel de Barrios. Así, Juana Inés estaba emparentada con esa poderosa familia. También el poeta Juan de Guevara, colaborador de sor Juana en *Amor es más laberinto*, era descendiente de Isabel de Barrios, de modo que era primo de sor Juana. Nada de esto ha sido probado. Lo más cuerdo es atenerse a la versión de Oviedo: fue el padre Núñez de Miranda, gran conseguidor de dotes para novicias pobres, el que obtuvo la suma de Velázquez de la Cadena.

Nueva España estaba cubierta de conventos y monasterios. Vastos, sólidos y, muchas veces, hermosos. Además de ser centros religiosos y culturales, ejercían una actividad económica muy intensa. Aparte de la venta de los productos del trabajo y de la industria de las monjas y sus dependientes, las órdenes monásticas participaban en el mercado agrícola —eran grandes propietarias de tierra— y en otras operaciones lucrativas. Ya indiqué, por ejemplo, que las inversiones en los negocios del convento de San Jerónimo daban un interés del cinco por ciento anual. Las ganancias por la venta de las hortalizas y frutos de las huertas de los conventos eran colosales. Otra fuente de ingresos venía del alquiler de haciendas y ranchos a agricultores individuales, como el abuelo de Juana Inés, Pedro Ramírez. En las ciudades las órdenes eran dueñas de terrenos, edificios, casas y, a veces, de barrios enteros; así, no eran ajenas a las especulaciones urbanas. Gemelli Carreri resume en una frase la situación de los conventos: *stano tutti soprabbondantemente richi*. En cierto modo las órdenes religiosas

—las masculinas tanto como las femeninas— se asemejaban a las modernas sociedades anónimas, aunque con una salvedad decisiva: las órdenes eran ricas pero no sus accionistas (los frailes y las monjas). Su actividad económica, por otra parte, estaba al servicio de una finalidad transpersonal (su comunidad, la Iglesia), a su vez referida a un valor ultraterreno. La tonalidad religiosa no impidió, naturalmente, que la riqueza de los conventos se reflejase, simultáneamente, en la belleza y magnificencia de los edificios y en el quebrantamiento y la relajación de las reglas.

La vastedad de los edificios se debía no sólo a la riqueza de las órdenes y a la magnitud de sus empresas culturales y económicas sino al número de personas que vivían dentro de sus muros. Ya me referí a la especialización de los conventos por razón del origen de las monjas y la cuantía de las dotes. La población de los conventos estaba compuesta por las monjas, su servidumbre (criadas y esclavas), las “niñas” y las “donadas”. Las “niñas” eran jóvenes a las que su familia internaba, a veces por toda la vida; las “donadas” eran mujeres que, sin profesar, habían resuelto recogerse en el sagrado de sus muros. Las monjas llevaban al convento a sus criadas y esclavas. La proporción entre unas y otras es reveladora: había tres criadas por cada monja; en algunos conventos la proporción era todavía mayor: cinco criadas por monja. ¿Cómo se alojaba todo este mundo? En un libro lleno de noticias preciosas, Josefina Muriel indica: “Las celdas eran individuales y en ocasiones tan grandes que dentro de ellas podía albergarse holgadamente una familia entera.”³ Las celdas se vendían y alquilaban. Los recientes trabajos de reconstrucción del convento de San Jerónimo han revelado que la mayoría de las celdas eran de dos pisos. De ahí que el acta de venta de una celda a sor Juana, en 1691, indique que se vende “con sus altos y bajos”. Las celdas tenían baño, cocina y una estancia, además de la habitación para dormir. Otras eran más grandes. En realidad, los conventos eran pequeñas ciudades y las celdas eran apartamentos o, incluso, casitas construidas en los vastos patios. “Cada una de las grandes celdas albergaba a una religiosa, a la niña o niñas confiadas

³ Josefina Muriel, *Conventos de monjas de la Nueva España*, México, 1946.

a su cuidado, las criadas de su servicio y las favorecidas." Esta última categoría *me laisse rêveur*.

Aunque las reglas exigían la vida en común, "cada monja llevaba una vida separada [...] como lugares comunes existían sólo aquellos necesarios para la práctica de las oraciones, disciplina, cuestiones de gobierno y la sala de labor". En general las celdas estaban provistas de una pequeña cocina, de modo que en la mayoría de los conventos nunca o casi nunca se cumplió la regla de comer en común. Tampoco se observaba la de trabajar juntas en una sala de labor. Esta situación duró hasta fines del siglo XVIII y cuando se intentó cambiarla, muchas monjas protestaron. Las concepcionistas alegaron que "sus constituciones no las obligaban a comer en la misma sala [...] y no hubo más remedio que dispensarlas de la vida en común".⁴ A pesar del general voto de pobreza, en muchos conventos las monjas podían tener rentas, poseer bienes y alhajas y realizar, por medio de intermediarios, muchas actividades económicas. La laxitud frente al voto de pobreza se extendía al vestido y los atavíos. En el convento de Jesús María (Inmaculada Concepción) las monjas llevaban, a fines del siglo XVII, pulseras de azabache, anillos y plisados el escapulario y las tocas. Las jerónimas se vestían como las concepcionistas. Los retratos de sor Juana no evocan los rigores y austeridades de la vida ascética sino la elegancia de la sociedad aristocrática: el buen gusto como estilo de la vida religiosa.

Los conventos eran pequeñas repúblicas, aunque sujetas a una autoridad exterior. Las jerónimas dependían del arzobispo y la priora tenía que recabar su licencia para realizar actos como la venta de una celda a sor Juana. También fue necesario el permiso del arzobispo para que la poetisa pudiese invertir dos mil pesos oro en fincas del convento. En ambos casos se trataba de meras formalidades; en general, las autoridades concedían automáticamente las autorizaciones requeridas. Los conventos, en lo esencial, se regían a sí mismos y sólo ante situaciones extremas intervenían las autoridades superiores. La autonomía de los conventos —nunca total, por supuesto— era aún mayor en virtud de la pluralidad de jurisdicciones y potestades. Si una autori-

⁴ Josefina Muriel, *op. cit.*

dad prohibía algo, siempre se tenía el recurso de ampararse en la jurisdicción de otra autoridad. Más de una vez se presentaron conflictos entre los conventos y las autoridades de que dependían; para zanjar estos litigios —interminables, costosos y enredados— había que acudir a Madrid y a Roma. La relación entre los conventos y la autoridad de que dependían era siempre tensa; cierto, no siempre degeneraba en conflicto pero, invariablemente, incluso para curarse en salud, los conventos buscaban el apoyo de un tercero en discordia: el virrey, otro príncipe de la Iglesia, valedores en la corte española o en el Vaticano. Como se verá más adelante, el convento de San Jerónimo no se libró de estas tensiones durante el arzobispado de Aguiar y Seijas.

Las monjas elegían cada tres años, por votación secreta, a sus autoridades y dignatarias. La autoridad máxima era la priora o abadesa, asistida por una vicaria, una o varias maestras de novicias, una portera mayor, dos o más correctoras (vigilantes), una procuradora (ecónoma), algunas definidoras que resolvían los casos dudosos, una contadora (tesorera), una archivista y, en algunos conventos, una bibliotecaria. Los cargos eran rotativos pero había reelecciones. Sor Juana fue archivista y contadora. Según parece, se distinguió en el segundo cargo. Duró en él nueve años, pues fue reelegida dos veces. La elección de las abadesas despertaba, como es natural, las pasiones entre las partidarias de las distintas candidatas. En los conventos había una vida política hecha de rebeliones, querellas, intrigas, coaliciones, represalias. Con frecuencia las monjas se quejaban ante el arzobispo y las otras autoridades eclesiásticas por las tiranías de esta o aquella abadesa. En 1701, dice Josefina Muriel, "hubo un motín de monjas en el convento de la Inmaculada Concepción contra la abadesa, a la cual querían matar". La violencia física no era desconocida; aparte de los castigos y atentados corporales, hubo el caso de una monja asesinada por sus compañeras.

Otro voto observado sólo a medias: el de clausura. Cierzo, las monjas no salían pero recibían visitas. Es sabido que entraban en los conventos no sólo la virreina y sus damas sino el virrey y sus familiares. También frecuentaban los conventos muchos predicadores, teólogos y otras perso-

nas de distinción, clérigos y seglares. Abundaban las funciones religiosas; una vez terminadas, los asistentes visitaban a las monjas en los locutorios. Se formaban así verdaderas tertulias. Había también festejos no religiosos—cantos, bailes y pequeñas representaciones teatrales—celebrados en los patios de los conventos y a cargo generalmente de las niñas que estudiaban con las monjas. El público de estos espectáculos estaba compuesto no solamente por clérigos sino por las damas y señores de la corte. No se limitaban a las fiestas y ceremonias las ocasiones de ver y tratar a los extraños. Oigamos de nuevo a Gage:

Es frecuente que los frailes visiten a sus devotas monjas y que pasen el día entero con ellas, escuchando su música y gustando sus dulces y golosinas. Con este objeto los conventos tienen muchas cámaras llamadas locutorios, con barrotes de madera colocados entre las monjas y sus visitantes y en esas cámaras hay mesas para la cena de los frailes; y mientras ellos comen, las monjas los recrean con sus voces.

La descripción de Gage puede parecer fantástica pero tanto Irving A. Leonard como Artemio de Valle-Arizpe cuentan que fray García Guerra, arzobispo de México, era un asiduo visitante del Real Convento de Jesús María. El objeto de las visitas de Su Ilustrísima eran dos monjas, maestras en las artes de la música y la cocina. Fray García se deleitaba escuchando sus cantos populares y saboreando sus "antojitos".⁵

Las monjas recibían a sus visitantes sin velo, a pesar de que tenían expresamente prohibido presentarse ante extraños con el rostro descubierto. Tampoco se observaba estrictamente la separación por medio de las rejas de madera y a veces las monjas compartían la misma sala con sus visitas. Una curiosa y extendida costumbre: así como hay los aficionados a las cómicas, las cantantes, las bailarinas o las campeonas de tenis, había los que cortejaban a las monjas. La costumbre venía de la Edad Media, según lo atestiguan tantos poemas, canciones y crónicas licenciosas. En Nueva España se extendió y alcanzó tales proporciones

⁵ Artemio de Valle-Arizpe, *El Palacio Nacional de México*, México, 1936. Irving A. Leonard, *Baroque Times in Old Mexico*, 1959. [Hay edición del FCE: *La época barroca en el México colonial*.]

que cuando el severo Aguiar y Seijas fue nombrado arzobispo, una de sus primeras medidas fue combatirla. Antonio de Robles anota con impasibilidad en su *Diario de sucesos notables*: "5 de enero de 1682. Notificación a las monjas de la Concepción y San Jerónimo no tengan ni consientan devotos en las rejas y porterías."

La otra cara de la licencia es el ascetismo. Como en todas las civilizaciones, la sexualidad y la muerte se combatieron en la Nueva España del siglo XVII. Su combate fue un abrazo, con frecuencia mortal. El diálogo entre los dos signos que nos definen y nos (in)determinan —es decir, que nos hacen hombres: criaturas imprevisibles— el signo *cuerpo* y el signo *no cuerpo*, asumió en la Edad Barroca una forma suntuosa y encarnizada, voluptuosa y cruel. El asceta deliraba como un amante, el amante se mortificaba como un asceta. Si los conventos de Nueva España no dieron ni grandes místicos ni grandes teólogos, fueron en cambio pródigos en penitentes y flagelantes. Las monjas novohispanas sobresalieron en el arte exquisito de la confitería y en el no menos exquisito de martirizarse a sí mismas y a sus hermanas. Sigüenza y Góngora escribió la crónica del convento de la Inmaculada Concepción y en ella relata muchos casos en los que las prácticas ascéticas se tiñen literalmente de sangre y de otros humores menos nobles. Los relatos de Sigüenza y Góngora parecen, a veces, capítulos desconocidos de *Justine ou les malheurs de la vertu*. Una de esas historias puede leerse como una anticipada confirmación de la paradoja de Wilde sobre el arte. Cuenta Sigüenza que la monja Antonia de Santa Clara pidió a la abadesa y a sus hermanas que le marcasen el rostro con esta leyenda: *Esclava del Santísimo Sacramento*; ¿cómo no recordar que Lisarda, la heroína de la comedia de Mira de Amescua, lleva en la frente, escrito con hierro candente: *Esclava del demonio*? La vida imita al arte pero escoge la forma de la oposición simétrica. Pfandl recoge con delicia estos ejemplos y se sirve de ellos para recalcar su imagen de una Juana Inés sujeta a un sombrío delirio sexual y atormentada por obsesivas visiones de autocastración.

Sigüenza y Góngora relata también muchos milagros y prodigios. Por ejemplo, una monja cae desde un segundo piso mientras cuida a una enferma pero, al caer, se enco-

mienda a San José y al punto, antes de tocar el suelo, como si se tratase de un bumerang humano, se eleva y vuelve a su sitio. Pfandl comenta que Sigüenza y Góngora —cosmógrafo, matemático, lector de Descartes y de Gassendi— lejos de poner en duda estos milagros y de reprobar las mortificaciones y penitencias a que se sometían las pobres monjas, juzga que se trata de “cosas muy santas”. Y añade: “sor Juana ora y trabaja en ese ambiente; como Sigüenza, es una inteligencia que va por delante de su siglo pero ella también, como Sigüenza, habría dicho: *son cosas muy santas.*” La verdad es que es imposible saber qué pensaba *realmente* Sigüenza. En todo caso, Pfandl olvida al Santo Oficio, lo cual es mucho olvidar: Sigüenza no podía, sin grave peligro, reprobar las flagelaciones de las monjas y poner en duda sus milagros. Más tarde adoptó una actitud parecida ante los prodigios y mortificaciones de Aguiar y Seijas. En cuanto a sor Juana: lo asombroso, precisamente, es que, viviendo en ese ambiente, no perdiese el tino y mantuviese siempre una distancia entre su entendimiento racional y las turbias seducciones del ascetismo, la milagrería y la falsa mística. Sor Juana fue “humana, demasiado humana”, no en el sentido trágico de Nietzsche, sino en su decisión de no querer ser ni santa ni diablo. Nunca renunció a la razón aunque, al final de su vida, la hayan obligado a renunciar a las letras. Si no la sedujo la santidad, tampoco sintió el vértigo de la perdición. Mejor dicho, como todos los seres superiores, sufrió las dos tentaciones, la de la elevación y la del abajamiento, pero resistió. No quiso ser más de lo que era: una conciencia lúcida.

El convento de Santa Paula de la Orden de San Jerónimo fue fundado en 1586.⁶ Se inició como una extensión de las concepcionistas, ya que la fundadora, Isabel de Guevara, era una monja que venía del Real Convento de la Inmaculada Concepción. El nuevo convento estuvo destinado desde el principio a las criollas. El edificio era grande, sólido, severo y sin mucha distinción arquitectónica. En cambio, era uno

⁶ Josefina Muriel, en la obra citada, dice: “Al inaugurarse el convento, no se le dio el nombre de San Jerónimo sino el de Santa Paula en honor de aquella santa matrona que dio su casa a San Jerónimo para que edificase en ella un templo...” Sin embargo, el nombre más usado ha sido el del santo.

de los más extensos de la ciudad pues tenía quince mil varas cuadradas. El historiador Francisco de la Maza, al que debemos varios estudios inteligentes sobre sor Juana y su tiempo, dice:

Las monjas de San Jerónimo seguían la regla conventual de San Agustín sin que por eso pueda llamárselas, con propiedad, agustinas. Usaban hábitos parecidos a los de sus fundadoras, las concepcionistas. La túnica era blanca, con amplísimas mangas colgantes y terminadas en punta; la toca también era blanca y el velo y el escapulario eran negros [...] Encima del escapulario, sobre el pecho, usaban un escudito de metal o pergamino pintado con alguna escena religiosa [...] En la cintura ceñían la negra correa de la orden de San Agustín y un enorme rosario se desprendía del cuello, flotando sobre las rodillas.⁷

Agrego que las jerónimas también llevaban pulseras de azabache, anillos y escarolados los hábitos, a imitación de las concepcionistas. Las escenas pintadas en los escudillos a que se refiere De la Maza, según lo atestiguan los retratos de sor Juana, son decididamente manieristas: estilización que roza la afectación y una indefinible sensualidad a un tiempo azucarada y mórbida. En el retrato de Juan de Miranda, el más antiguo que tenemos de sor Juana, ella acaricia con la mano izquierda, como si fuese un collar, las cuentas del rosario descomunal, en un gesto más galante que devoto. En ese retrato, como en el *concetto* poético y en la moral de la época, triunfa el principio manierista de la conjunción de los opuestos.

Las monjas de San Jerónimo, a semejanza de la mayoría de los conventos de Nueva España, llevaban "vida particular", es decir, no observaban la regla de la vida en común: cada una vivía en su celda y en ella cocinaba, comía, laboraba, rezaba y recibía las visitas de las otras monjas. Anexo al convento existía un colegio de niñas. Muchas vivían en el convento, como internas, desde los siete años hasta el término de su educación. El colegio era célebre por sus clases de música, baile y teatro. Desde que tomó el velo sor Juana participó en las actividades teatrales y musicales del con-

⁷ Francisco de la Maza, "El convento de sor Juana", *Divulgación Histórica*, vol. II, núm. 5, México, 1941.

vento. Aparte de los villancicos que escribió, compuso muchas canciones de loas y la letra de varios "bailes y tonos provinciales" de un festejo celebrado en San Jerónimo para agasajar a los marqueses de la Laguna. También comenzó a escribir —lo dejó inconcluso— un tratado de música, *El caracol*, hoy perdido. No era, según todos los indicios y por lo que ella misma cuenta en un poema epistolar dirigido a la condesa de Paredes, sino una adaptación, para uso del colegio, del tratado de música de Pedro Cerone *El melopeo y maestro*. ¿Y el voto de clausura? La regla de Santa Paula era tan blanda como la de la Concepción: los virreyes y sus acompañantes visitaban con frecuencia al convento y las monjas recibían a sus visitantes en el locutorio y aun en la sacristía, con el rostro descubierto. Se conversaba, se discutía, se componían y recitaban poemas, se descifraban acertijos y enigmas, se cantaba y se tocaba música profana.

A diferencia del convento de la Inmaculada Concepción, que tuvo su cronista en Sigüenza y Góngora, el de Santa Paula no tuvo historiador ni es fácil que llegue a tenerlo algún día. Como los otros conventos y monasterios de Nueva España, el de las jerónimas poseía archivos muy completos; a través de las generaciones las monjas habían logrado reunir una documentación suficiente para que, algún día, se pudiese escribir la crónica de su casa. También poseían una biblioteca que, probablemente, era curiosa y valiosa. Las guerras civiles del siglo XIX y las leyes juaristas contra las órdenes religiosas dispersaron los archivos y las bibliotecas de los conventos mexicanos. Para tener una idea de lo que significan esa dispersión y esa pérdida, basta con recordar que esas bibliotecas y archivos eran los más ricos de Nueva España. La Reforma liberal destruyó una parte preciosa de la historia de México; contribuyó así, decisivamente, en el proceso de automutilación que nos ha convertido en un pueblo sin memoria. Lo que no se perdió para siempre salió del país y forma parte ahora de las colecciones de las bibliotecas y archivos norteamericanos. Los papeles de San Jerónimo no escaparon a la suerte general. Muchos desaparecieron, otros fueron adquiridos por bibliotecas y eruditos de fuera —Dorothy Schons compró el *Libro de profesiones*— y otros pocos se quedaron en México. Entre estos últimos están las *Reglas y constituciones que por*

autoridad apostólica deben observar las religiosas del máximo doctor San Jerónimo, en esta ciudad de México (1702). Por esas reglas podemos imaginarnos lo que era la vida diaria en el convento de sor Juana, siempre y cuando no se olvide que muchas de esas disposiciones, especialmente las relativas a la vida en común y a la incomunicación con el exterior, no eran observadas.

Las actividades comenzaban a las seis de la mañana con los rezos de la "prima". En seguida, la misa, que era obligatoria y que se oía en el coro. A las ocho, el desayuno: pan, huevos, leche, mantequilla. A las nueve, los rezos de la "tercia". Después, los trabajos en común en la "sala de labor" y de los cuales ninguna monja podía eximirse sin permiso de la superiora. Esta es una de las disposiciones que no se cumplían. Las monjas hacían sus labores en sus celdas, solas o en pequeños grupos. En ningún pasaje de su carta al obispo de Puebla insinúa sor Juana que alguna vez hubiese participado en esas labores comunales que disponían las reglas. A las doce, los rezos de "sexta" y, a continuación, la comida. De nuevo, contra lo que disponían las reglas, las comidas se hacían en las celdas. Se comía carne, salvo los miércoles. A las tres la "nona" y, terminados los rezos, dice Francisco de la Maza, "con seguridad se dormía siesta".⁸ Al caer la tarde había una colación de conservas o frutas. A las siete, en el coro, las "vísperas", a las que seguían la cena, la recreación, los rezos de las "completas"... y a la cama. Los "maitines y laudes" interrumpían el sueño. Las reglas especifican que las camas deberían tener colchones y almohadas, "mas no sábanas", y que las monjas deberían dormir con "sayuela y escapulario pequeño, ceñidas y con velo". La sayuela era una camisa de estameña. Es imposible saber si estas disposiciones se cumplían o no. Me inclino por lo segundo. Se observaban los ayunos de la Iglesia y los viernes había "capítulo", durante el cual se trataban los asuntos del día, se examinaban las faltas cometidas y se imponían las penitencias. De la Maza indica que los castigos iban del rezo de un padrenuestro a la cárcel perpetua dentro del convento. Aclaro que las penas eran en general leves. Los viernes estaban dedicados tam-

⁸ Francisco de la Maza, "La vida conventual de sor Juana", *Divulgación Histórica*, vol. IV, núm. 12, México, 1943.

bién a la confesión. Las comuniones no eran obligatorias sino en las grandes fiestas del año.

Lo primero que sorprende es la monotonía de este régimen. Lo extraordinario, con este género de vida, no es que unas cuantas monjas se abandonasen a piadosas o crueles excentricidades sino que no hayan enloquecido todas. Para ciertas naturalezas poco sólidas, el tedio y las largas horas de ocio fomentaban delirios mórbidos, fantasmagorías y no pocas veces disgusto y horror por sus hermanas y por ellas mismas.

Para la mayoría la vida conventual era semillero de chismes, intrigas y conjuraciones: todas las variedades de la pasión *cabalista*, como llamaba Fourier a ese amor por el poder que nos lleva a formar camarillas y bandos. Esta pasión, dice el gran utopista, "es un entusiasmo calculador". La unión de cálculo y ambición es el veneno secreto que, conjuntamente, anima y corrompe la vida de las asociaciones cerradas: la Corte, la Iglesia, la Milicia, la Universidad, el Partido, la Academia. La pasión cabalista, alianza de ambición y envidia, sobre todo en su forma vulgar: la politiquería, busca para satisfacerse la complicidad de los demás. El precio es alto: para servirse de los otros, el ambicioso no tiene más remedio que servirlos. Sor Juana se quejó mucho de las intrigas y envidias de sus hermanas; es casi seguro, además, que su renuncia a las letras haya sido el resultado de una cábala clerical en su contra. Pero ella también, según se verá más adelante, dominó este arte hecho de ingenio, disimulo, paciencia y sangre fría. Sobrevivió durante más de veinte años de vida conventual y de intrigas eclesiásticas y palaciegas no sólo gracias a sus prendas morales e intelectuales sino a su habilidad. La forma en que se sirvió de sus relaciones con el palacio virreinal revela un tino político nada común. Como las otras mujeres de su familia, Juana Inés fue una naturaleza correosa y flexible, terca y sinuosa, deferente pero obstinada.

Aunque las religiosas de San Jerónimo llevaban "vida particular", las monjas —aparte de las obligatorias reuniones durante los actos diarios de la liturgia: la misa y los rezos de las siete horas canónicas— se veían continuamente unas a otras en sus celdas. Sor Juana alude a estas visitas

y tertulias, las llama "estorbos" y da varios ejemplos para probarlo:

como estar yo leyendo en mi celda y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio. Y esto es continuamente...

El voto de pobreza tampoco era observado. Ya dije que las monjas poseían alhajas y otros bienes, invertían dinero con interés y realizaban operaciones lucrativas. La prohibición de dar y recibir regalos era expresa pero sor Juana recibió muchos presentes, algunos muy valiosos, y ella también hacía obsequios a sus amistades, sobre todo a las virreinas. No es imposible que el convento mismo, interesado como estaba en mantener buenas relaciones con el palacio virreinal, cubriese los gastos que ocasionaban esos presentes.

A la luz de esta sucinta descripción pierde sentido la pregunta acerca de si Juana Inés cumplió o no sus deberes religiosos. La regla era blanda y las infracciones numerosas y generales. Ella no fue una excepción: fue una monja tibia y no se distinguió ni por el fervor ni por el rigor. Tampoco faltó gravemente contra la regla: tibieza, en su caso, no quiso decir relajamiento. Juana Inés conservó casi siempre la lucidez mental y el equilibrio psíquico; se mantuvo equidistante de las deplorables licencias y facilidades de la mayoría de sus hermanas y de las no menos deplorables mortificaciones, excentricidades y crueldades de las otras. Con esto no quiero decir que haya sido una "mujer normal": no hay mujeres ni hombres normales, esa palabra no significa nada. Fue una mujer que se movió con soltura, a veces con elegancia, por un terreno peligroso y minado. Hay que añadir que casi nunca, mientras caminaba entre abismos y desfiladeros, la abandonó la sonrisa.

Como todos los conventos de la Nueva España, el de Santa Paula era un edificio rectangular de dos pisos, construido alrededor de un vasto patio. Pero la acción conjunta de los

años, las necesidades y la fantasía de las monjas habían transformado la sencillez geométrica de su trazo en un verdadero laberinto. Los espacios libres estaban ocupados por pequeñas y caprichosas construcciones en distintos niveles, galerías, tapancos, pasadizos, azoteuelas, fuentecillas. Los trabajos de reconstrucción actualmente en curso han descubierto que los dos pisos que componían generalmente una celda —esta palabra es singularmente inapropiada para designar a esos alojamientos— estaban unidos por una escalerilla interior. Un detalle curioso: la mayoría de las celdas tenían una tina y unos braseros para calentar el agua del baño; prueba de que las monjas lavaban sus cuerpos con el mismo celo con que sus criadas fregaban los pisos y pulían los objetos rituales. En el convento vivían unas cincuenta religiosas; además, las “niñas”, las recogidas, las “donadas”, las criadas, las esclavas —más de doscientas mujeres. Cada monja arreglaba su celda conforme a su gusto y de acuerdo con sus recursos. La de sor Juana, a juzgar por los retratos, era elegante y un si no es teatral. Según una tradición transmitida por las monjas de San Jerónimo y que no hay motivo para poner en duda, su celda estaba en el ángulo sudeste del claustro, en la esquina de las calles Monserrate y Verde.⁹ La habitación del piso alto tiene un amplio ventanal, de modo que desde su celda podía ver el valle de México y, los días claros, que eran los más, los dos volcanes de su infancia.

En las celdas no sólo se alojaban las monjas sino las “niñas” confiadas a su cuidado y las criadas. Tampoco en esto sor Juana fue una excepción. Durante los primeros años de vida conventual la acompañó su esclava, una joven mulata cuatro años menor que ella, Juana de San José, que su madre le había donado al tomar los hábitos. Vivió con ella unos diez años; en 1683 la vendió, a ella y a su hijo de pecho, por doscientos cincuenta pesos oro a su hermana Josefa. Probablemente también vivieron con sor Juana, por una temporada, en 1673, sus dos medio hermanas, Antonia e Inés; y más tarde, hasta que tomó los hábitos, su sobrina y protegida Isabel María de San José. No se sabe si tuvo otras criadas o esclavas. Me inclino por la afirmativa: al

⁹ Hoy Isabel la Católica e Izazaga, respectivamente. Cf. el citado artículo de Francisco de la Maza, “El convento de sor Juana”.

paso de los años su situación material fue más y más desahogada, a pesar de que en una ocasión declaró que era "una monja pobre". Quiso sin duda —por las razones que daré más adelante— curarse en salud.

Es imposible reconstruir circunstanciadamente la vida de sor Juana durante sus primeros años de monja de velo y coro. No lo es conjeturar el género de existencia que llevaba. Ya me he referido a las reglas de la orden y a la diaria rutina que imponían, consistente sobre todo en los rezos en común a las horas canónicas. Aparte de esta obligación, las monjas gozaban de libertad para dedicarse a sus quehaceres, a sus devociones particulares o a la conversación con sus hermanas. Había muchas horas libres y sor Juana dedicaba buena parte de ellas a leer, estudiar y escribir. Por confesión propia y fama general sabemos que fue gran lectora. En otra parte de este libro trataré de ahondar en el tema de sus lecturas y en el muy disputado de su biblioteca. Por ahora sólo señalo que esas lecturas fueron más extensas y variadas que profundas. Para "estar al tanto" y llenar sus huecos —como ocurre siempre con los autodidactas— leyó muchas obras enciclopédicas y otras que hoy llamaríamos de divulgación, así como manuales y tratados de mitología, filosofía, jurisprudencia, historia. También escribió mucho. Además de su obra literaria, nada desdeñable por la cantidad y por la diversidad de asuntos, fue una infatigable escritora de cartas. Tenía corresponsales en América y en España. Uno de ellos fue el padre Diego Calleja. En una linda elegía dedicada a su memoria —aparece sin nombre de autor en la *Fama* pero sin duda es de él— se relata la forma en que sor Juana se convirtió en su corresponsal. Una verdadera pescadora, no de almas sino de interlocutores:

y por suerte un poema leyó mío,
obra de años más leves que sutiles:
aun de que ya llorosamente río;
y me escribió una carta en que me daba
parabién del compuesto desvarío.
Cualquiera juzga sabio al que lo alaba
mas sin esta pasión cierto que hundía
en discreción lo mismo que elevaba.
Yo respondí, esperando cada día

su respuesta, impaciente con la flota,
crédulo de que el agua la tullía.
No vino vez, al fin, que con su nota
no me trajese en consonantes finos
oro mental de vena manirrota...

La correspondencia con Calleja había comenzado, según él mismo dice, unos veinte años atrás, es decir, hacia 1680. Durante todo ese tiempo Juana Inés escribió tanto y con tanto brillo y brío que el jesuita se confesó vencido:

mas tan en vano fue querer seguilla
como si en pedregales lo intentara
buey despeado a suelta cervatilla.

La avidez de sor Juana por la comunicación escrita revela cierto oportunismo, un ansia inmoderada por conocer y ser conocida. Vanidad, sí, pero asimismo soledad. Ahogo, asfixia: le quedaba chico no sólo el convento sino el país. Y más: su mundo. Sus verdaderos contemporáneos no estaban ni en Madrid ni en Lima ni en México sino en aquella Europa de fines del XVII que se preparaba a inaugurar la era moderna y a la que España había dado la espalda... ¿Se habrán perdido para siempre esos papeles, escritos con tanta pasión y dictados por la necesidad de oír y ser oída? Ante la desaparición de la correspondencia de sor Juana, la melancolía que provoca invariablemente el estudio de nuestro pasado se transforma en desesperación. Se dice que la pasión que corroe a los pueblos hispánicos es la envidia; peor y más poderosa es la incuria, creadora de nuestros desiertos.

Leer y escribir es conversar con los otros y con uno mismo. En ambos casos nuestro interlocutor es un ausente-presente que nos habla sin lengua y que nos oye sin orejas. Sor Juana lo dice con uno de estos tropos violentamente retorcidos que su época amaba: "óyeme con los ojos... óyeme sordo pues me quejo muda". Pero no conversaba solamente con los fantasmas que brotan de los libros o de la imaginación sino con mucha gente de carne y hueso. El padre Oviedo cuenta, escandalizado, que cuando dejaba de escribir cartas era porque estaba en el locutorio conversando con sus visitantes. Su amistad con Leonor Carreto no se rompió al tomar los hábitos; al contrario, es fama que

la virreina y su marido, el marqués de Mancera, "solían asistir a la capilla para las oraciones de las vísperas, y luego en el locutorio acostumbraban departir con sor Juana".¹⁰ Los acompañaban sus familiares y algunos cortesanos que habían tratado a la joven monja durante sus años palaciegos. Entre los visitantes se encontraban sobre todo clérigos y seglares aficionados a las letras. Uno de ellos, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, nos ha dejado un testimonio. Ciertamente, Castorena era niño en esos años y su mención se refiere a un período posterior. Pero las reuniones de 1680 no deben haber sido muy diferentes a las de 1670.

Castorena fue rector de la Universidad de México, catedrático de Escrituras, autor de sermones, obispo de Yucatán y editor del primer periódico mexicano, *La Gazeta de México* (1722). Fue gran amigo de sor Juana, su defensor en una hora amarga, y a él le debemos la edición del tercer tomo de sus escritos: *Fama y obras póstumas* (1700). Castorena describe así aquellas reuniones en el locutorio:

más felices (que sus lectores) fuimos los que merecimos ser sus oyentes: ya silogizando consecuencias, argüía escolásticamente en las más difíciles disputas; ya sobre diversos sermones, adelantando con mayor delicadeza los discursos; ya componiendo versos de repente en distintos idiomas y metros, nos admiraba a todos y se granjeaba la aclamación del más rígido tertulio de los cortesanos...

El locutorio se había convertido en una tertulia y en ella, según sucede en todas las tertulias, se discutía y se filosofaba pero también se encendían fuegos y juegos artificiales, se improvisaban poemas y se murmuraba un poco: *In various Talk th'instructive hours they past, / At every Word a Reputation dies.*

Entre los asistentes a esas reuniones debe haberse encontrado algunas veces Manuel Fernández de Santa Cruz, que tanta y tan decisiva influencia tendría años más tarde en la vida y el destino de sor Juana. Fernández de Santa Cruz era natural de Palencia y había sido canónigo en Segovia. Fue teólogo erudito, hábil administrador y político cauteloso (aunque no le faltaba entereza, como lo mostró

¹⁰ Juan Carlos Merlo en el prólogo a su antología: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escogidas*, Barcelona, 1968.

durante los tumultos de 1692). Nombrado obispo de Chiapas, llegó a Nueva España en 1673, pero una vez aquí se le envió como obispo de Guadalajara. Fue amigo y protegido de fray Payo Enríquez de Rivera, en esos años arzobispo de México y después virrey. No hay duda de que Juana Inés y Manuel Fernández de Santa Cruz fueron buenos amigos. En el prólogo a su edición de la crítica de sor Juana al padre Vieyra, la llamada *Carta atenagórica* (1690), el obispo recuerda que "ha muchos años le besó las manos" y que desde entonces "vive enamorado de su alma, sin que se haya entibiado este amor con la distancia ni el tiempo..." Fernández de Santa Cruz estuvo varias veces en la ciudad de México mientras fue obispo de Guadalajara; en 1675 lo consagró fray Payo y en 1676 fue promovido a la silla episcopal de Puebla. El obispado de Puebla era el segundo de Nueva España y no pocas veces sus obispos fueron rivales de los arzobispos de México.

La relación entre sor Juana y Fernández de Santa Cruz debe haber sido bastante estrecha, según se verá en la parte final de este libro, aunque sin que esa familiaridad rompiera el orden jerárquico: él hombre y ella mujer, él príncipe de la Iglesia y ella simple religiosa. El obispo le da consejos y ella le declara su obediencia. Al mismo tiempo, el superior se siente fascinado por la discreción de su subordinada y reconoce en ella una tácita e invisible superioridad. Sor Juana debe haber tratado al prelado con especiales miramientos pues un sobrino suyo, fray Miguel de Torres, era familiar de Su Ilustrísima y más tarde sería su biógrafo. Fray Miguel era hijo de su media hermana Inés y de José Miguel de Torres, secretario de la Universidad. No es imposible que la amistad de sor Juana con Fernández de Santa Cruz haya contribuido a la colocación de fray Miguel. Sabemos que en varias ocasiones sor Juana se valió de sus influencias y relaciones para favorecer a sus parientes. Tampoco es aventurado suponer que ella y Santa Cruz pertenecían a un círculo formado en torno a la figura de fray Payo. Poco a poco se dibuja así una red de relaciones en la que los intereses personales y de grupo no son menos determinantes que las afinidades intelectuales y estéticas. Volveré sobre esto cuando me ocupe del enredo de la *Carta atenagórica*.

Sor Juana alude varias veces a la fragilidad de su salud. Sabemos que en una ocasión, por lo menos, estuvo enferma de gravedad. Fue durante sus primeros años conventuales, hacia 1671 o 1672. La enfermedad fue el tabardillo (tifo). Debemos a este padecimiento dos poemas: un soneto dedicado a Laura (Leonor Carreto) y una epístola en forma de romance dirigido a fray Payo Enríquez de Rivera.¹¹ Ignoro por qué razones Méndez Plancarte afirma que el soneto fue escrito en 1668 y que se refiere a esos "quebrantos de salud" a los que Oviedo atribuye que dejase el convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Tal vez quiso cimentar mejor el dicho del biógrafo de Núñez de Miranda y borrar así la suposición más cuerda y verosímil: que Juana Inés dejó el convento porque se espantó de la severidad de la regla carmelitana. Incluso si Oviedo hubiese dicho la verdad, la fecha de 1668 es arbitraria pues el jesuita alude a unos más bien vagos trastornos de salud mientras que el soneto habla precisamente de una enfermedad mortal. El tema del soneto es el mismo que el del romance: la experiencia de la muerte. Y hay más: sor Juana se sirve de la misma metáfora en el soneto y en el romance; en ambos, las Parcas aparecen y, con ellas, las tijeras. Dice el soneto:

Para cortar el hilo que no hiló,
la tijera mortal abierta vi.

Y el romance:

De aquella fatal tijera,
sonaban a mis oídos,
opuestamente hermanados,
los inexorables filos.

Si el tema de los dos poemas es el mismo, no lo es el tratamiento. El soneto es un ejercicio de erotismo conceptualista y el romance un ejemplo de la poesía epistolar del XVII, en la que se mezcla lo burlesco con lo grave y la erudición con la fantasía. Ambos son muestras de los estilos de la época. En el soneto, la experiencia real de la muerte le sirve a sor Juana para construir, por medio de ingeniosas antítesis y paralelismos, la inevitable "sorpresa" final. Maestría

¹¹ Romance 11 y soneto 186.

que se queda sólo en maestría; no la pasión sino, como dice el título, "discreteo": la muerte toma posesión de la vida de sor Juana pero, en el momento en que va a arrebatársela, se da cuenta de que esa vida no es suya sino de Laura. La muerte cierra sus tijeras y retrocede:

Ella, corrida, al punto se apartó,
y dejóme morir sólo por ti.

Soneto notable por la perfección de su factura y por las rimas agudas, poco usadas en la poesía seria del XVII. Pero es lástima que dos experiencias que ella sintió hondamente —la amistad amorosa hacia Laura y el temor de la muerte— se hayan convertido en un pequeño objeto verbal movido no por el verdadero espíritu poético sino por un mecanismo retórico.

El romance es una petición a fray Payo para que le administre el sacramento de la confirmación. Esta súplica le da pie para contarle, en términos jocosos, su enfermedad y los delirios que la fiebre había provocado en su mente. Una experiencia que, a una imaginación moderna, le habría dado motivo para una exploración psíquica y una descripción realista, le sirve a sor Juana como un pretexto para citar a Ovidio y Virgilio, a Cloto y Átropos, a Sísifo y Tántalo, al Leteo y la Estigia. Su infierno es un infierno libresco. Menos mal que también es un infierno chusco. En la segunda parte del romance, menos divertida, sor Juana recuerda que es monja y cristiana, se estremece ante el peligro pasado y, aunque no se juzga merecedora del infierno, mira con aprensión "del Purgatorio / el duro asignado sitio". A partir de estas líneas el romance se convierte en una exposición de la doctrina cristiana y culmina, previsiblemente, en un elogio de fray Payo, "príncipe preclaro", al que su fantasía ve, en el colmo de la gloria, ya papa, apoyado en el cayado pontifical. La adulación cortesana es una nota que reaparece una y otra vez en sus poemas.

Los dos poemas son impersonales. Lo son de una manera paradójica. El elemento biográfico, lo "vivido", es el núcleo de ambos poemas; al mismo tiempo, ese elemento ha sido neutralizado al expresarse en formas arquetípicas: los conceptos, las antítesis, la erudición latina, la teología cristiana, las fórmulas cortesanas. En la égloga *Amarilis*, relato

autobiográfico, Lope de Vega nos cuenta sus novelescos amores con Marta de Nevares pero todas sus confesiones aparecen transfiguradas —con frecuencia estereotipadas— en el molde de la poesía pastoril. En el siglo barroco, para ser reconocida, la experiencia individual tenía que adaptarse a los arquetipos concebidos por la filosofía y la retórica. Las notas particulares y únicas de cada experiencia se evaporaban en favor de lo genérico, lo abstracto y lo universal. La experiencia vivida dejaba de ser algo intransferible para transformarse en una variedad más —un ejemplar— de una tipología vital y moral. En el soneto de sor Juana, la muerte real se cambia en figura de lenguaje y se convierte en uno de los términos de un *conchetto* erótico; en el romance, la misma experiencia se transforma en erudición y poesía burlesca.

Soneto y romance son dos ejercicios de una discípula inteligentísima, capaz de rivalizar con sus maestros pero que no va más allá de ellos. El soneto recuerda los juegos conceptuales de Lope de Vega; el romance, aunque menos osado, los claroscuros violentos de Quevedo. Los nombres de estos dos poetas indican, más que una influencia precisa, dos extremos: son los límites entre los que se mueve. No sigue a éste o aquél; a veces se acerca a Góngora, otras a Calderón, otras a Polo de Medina y otras más, según lo ha señalado Méndez Plancarte, a poetas hoy olvidados como Anastasio Pantaleón de Ribera. Con gusto exquisito y seguro sentido de la proporción, recoge el estilo, los estilos, de su época. Subrayo las palabras *gusto* y *proporción* porque estas dos cualidades están presentes en su obra desde el principio. Su sensibilidad fue aguda y equilibrada, inteligente y lúcida. Una finísima balanza de precisión que dio siempre el peso justo de las palabras, su sentido y las sombras del sentido.

En 1673 fue designado un nuevo virrey, don Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua. Los marqueses de Mancera dejaron el palacio virreinal pero no regresaron inmediatamente a España sino que vivieron, según lo cuenta Antonio de Robles en su *Diario*, durante seis meses más en la ciudad, alojados en la casa del conde de Santiago. El cambio no debe haber sorprendido a sor Juana: los virreyes duraban poco en su cargo y el marqués de Mancera había

ya cumplido con creces el término habitual. En su fuero interno ella probablemente se alegró de haber adoptado a tiempo la decisión de tomar los hábitos: ¿adónde habría ido si hubiese tenido que dejar el palacio a la salida de sus protectores? Tal vez no le habría quedado siquiera el recurso de acudir a los Mata, en caso de que éstos estuviesen dispuestos a abrirle de nuevo las puertas de su casa. Don Juan de Mata, por lo demás, murió en esos años y su viuda, María Ramírez, la tía de sor Juana, un poco después, en 1680.

El duque de Veragua había obtenido el virreinato de una manera que aun en aquella época, acostumbrada a la venta de empleos y prebendas, causó cierto escándalo. Para cubrir ciertos altos cargos, como los de virrey, el Consejo de Estado y el de Castilla presentaban una terna al rey. Al primer ministro Valenzuela, el *Duende*, fértil en expedientes, se le ocurrió un remedio para aliviar al enfermo erario público: negociar la adjudicación de los puestos al mejor postor dentro de cada terna. Pero antes de aplicar la medida, para tranquilizar los escrúpulos de la regente y los suyos propios, decidió consultar a sus teólogos sobre la licitud de este recurso. Los teólogos aprobaron la idea y así don Pedro Nuño de Portugal, mediante el desembolso de cincuenta mil ducados, fue nombrado virrey de Nueva España. El duque de Veragua llegó a la ciudad de México el 16 de noviembre de 1673 e hizo su entrada solemne el 8 de diciembre. Cuatro días después, inesperadamente, murió. La consternación fue mayor cuando se supo que había muerto sin los sacramentos. Así, el pobre duque no pudo "resarcirse" de la enorme suma que había erogado. Sor Juana escribió tres sonetos fúnebres: rotundos, escultóricos, un verdadero mausoleo barroco (190, 191 y 192). Sonetos perfectos, no como un rito religioso sino como una ceremonia cortesana. Sonetos vacíos. No obstante, cada uno contiene versos felices que muestran los poderes y recursos de la retórica barroca. Destaco esta línea del segundo soneto: "llegaste aplauso, ejemplo feneciste..." y en el tercero: "en las piedras verás el *Aquí yace*; / mas en los corazones, *Aquí vive*".

Los marqueses de Mancera dejaron la ciudad de México el 2 de abril de 1674 y en el camino a Veracruz, en el pueblo de Tepeaca, el 21 de ese mes, también de repente, murió

Leonor Carreto. Robles cuenta que cuando la exasperaban los pedigueños palaciegos les decía: "Vayan al rollo de Tepeaca..."¹² El arzobispo ofició en las exequias pontificales en la catedral y también hubo rezos por la salud de su alma en San Jerónimo. ¿Cuáles serían los sentimientos de sor Juana ante la muerte de su amiga y protectora? Escribió tres sonetos (187, 188 y 189) pero en ellos las emociones que debe haber experimentado —desposeimiento, pesadumbre y, tal vez, despecho— aparecen purificadas por el cedazo, a un tiempo ético y estético, de la forma poética. Si contásemos con su correspondencia, tal vez podríamos vislumbrar algo de lo que realmente sintió ante la inesperada muerte de Leonor Carreto. Sin duda se carteo con el viudo marqués de Mancera —que siempre la recordó, según ya he dicho, con admiración y cariño— y en esas cartas los dos deben haberse referido a los años en que Juana Inés vivió cerca de la virreina. Aunque la carrera de sor Juana y la del marqués de Mancera sólo se cruzaron durante unos pocos años, quizá no sea del todo ocioso añadir que el marqués, cuando regresó a España, se vio envuelto en la caída de la reina Mariana, que lo había nombrado su mayordomo mayor y a la que acompañó a su destierro en Toledo mientras fue primer ministro su enemigo, don Juan de Austria. Mancera fue mensajero de la reina en varias misiones difíciles, primero ante don Juan de Austria y después cerca del duque de Medinaceli. A la muerte del primero, regresó a Madrid y no tardó en ser nombrado consejero de Estado, cargo que ocupó hasta su muerte. Participó en todas las intrigas de la época y desempeñó un papel de cierta importancia en la negociación, al final del reinado de Carlos II, sobre la sucesión del trono. El marqués vivió muchos años y en el curso de su larga vida tuvo ocasión de cambiar de casaca varias veces. Así, después de haber sido del "partido austriaco" casi toda su vida, en el último momento favoreció la candidatura del duque de Anjou (Felipe V). Don Antonio Sebastián de Toledo murió en 1715, a los ciento cuatro años de edad.¹³

¹² El rollo de Tepeaca (Puebla) no es una simple columna de piedra sino una torre ochavada, entre morisca y gótica, construida en el siglo XVI. Servía no sólo como picota sino como torre de vigía (Manuel Toussaint, *Arquitectura colonial*, México, 1962).

¹³ Duque de Maura, *op. cit.*

Los tres sonetos a Laura son de factura no menos perfecta que los dedicados al duque de Veragua pero son más transparentes. No son lenguaje esculpido sino lenguaje que levanta arquitecturas aéreas. El alma y su sombra: el cuerpo; la idea y su eco: la rima. Tampoco hay nada personal en estos sonetos; mejor dicho, los sentimientos personales, sometidos a la doble tiranía de la estética barroca y del decoro, sufren una suerte de sublimación que, al decantarlos, los congela. El primer soneto exalta la belleza corporal de su amiga: “de la beldad de Laura enamorados / los cielos la robaron a su altura...” El segundo es valerosamente platónico: el alma inmortal, “de su hermosa cárcel desatada” (el cuerpo), “sube a ser de luceros coronada”. Sor Juana no podía resistir la tentación de la *pointe* y termina este soneto con una hipérbole levemente blasfema: el alma necesita “todo el cielo” para no echar de menos el cuerpo en que vivía. El tercer soneto contiene un cuarteto que me encanta. Comienza con una confidencia —Leonora influyó en su poesía— y termina con una imagen muy moderna, la del escritor que se ve a sí mismo escribiendo:

Muera mi lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocéan,
y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste.

Fray Payo fue nombrado virrey y así reunió en su persona las dos potestades, el bastón y el cayado. Su gobierno fue sosegado y mediocre, como deben ser, según Chuang Tseu, los buenos gobiernos: sin rebeliones ni opresiones en el interior ni victorias ni desastres en el exterior. Sus relaciones con la Audiencia fueron pacíficas y también lo fueron con la jerarquía eclesiástica. No en balde Manuel Fernández de Santa Cruz, su protegido y amigo, era obispo de Puebla, la ciudad rival de México. A diferencia de Aguiar y Seijas, no tuvo pleitos con las órdenes religiosas ni sus medidas provocaron resquemores ni rencillas. Fray Payo se dio cuenta de que había que dar alguna satisfacción a las aspiraciones de los criollos —política que siguió Fernández de Santa Cruz— y bajo su gobierno se dictó una real cédula estableciendo que la autoridad en los conventos

y casas religiosas debería alternarse entre criollos y peninsulares. Así, no es extraño que las relaciones entre el virrey-arzobispo y el convento de San Jerónimo, un convento de criollas, hayan sido, a juzgar por todos los indicios, muy cordiales y fluidas. Sor Juana gozó de la simpatía y aun de la protección de fray Payo. Hay una anécdota que indica la benevolencia con que el arzobispo-virrey veía las actitudes de Juana Inés y la defendía de los celos y las envidias. En una ocasión una superiora se quejó de la altanería de sor Juana —imputación quizá no del todo falsa pues Oviedo veladamente le hace el mismo reproche— y la acusó de haber replicado a una observación suya en estos términos descomedidos: "Calle, madre, que es tonta." El arzobispo escribió al margen de la queja: "Pruebe lo contrario y se le hará justicia..."

La falta de documentos nos impide tener una idea precisa de lo que fueron los trabajos y los días de Juana Inés durante el virreinato de fray Payo. A la muerte de Leonor Carreto tenía veintiséis años y al término del gobierno del arzobispo había cumplido ya los treinta y uno. ¿Qué hizo durante todo este tiempo, cuáles fueron sus ideas y sus preocupaciones? ¿Cuáles sus descubrimientos y sus decepciones? ¿Y sus conflictos? ¿Qué leía y con quién conversaba? Sobre todo: ¿qué escribió? A pesar de la falta de datos, sabemos algo: durante esos años Juana Inés devoró muchos libros, como lo deja ver la erudición de que hizo gala un poco después, en 1680, al escribir su *Neptuno alegórico*. Por ese texto podemos reconstruir, hasta cierto punto, sus lecturas. Trataré este tema al ocuparme del *Neptuno* y de su biblioteca. En cambio, estamos a oscuras ante sus escritos. Apenas podemos fechar con seguridad, entre 1676 y 1679, cinco villancicos, una *Loa de la Concepción*, y otra *A los años del rey* (Carlos II), un poemilla en elogio de una obra (¿cuál?) de fray Payo, y nada más. A esta exigua lista podrían añadirse cuatro villancicos atribuibles y, quizá, el romance epistolar felicitando a su padrino, el capitán don Pedro Velázquez de la Cadena, por su cumpleaños. Es verosímil que pertenezcan a este período otras composiciones, tanto religiosas, eróticas y filosóficas como satíricas y homenajes cortesanos. Pienso, por ejemplo, en los numerosos poemas de circunstancias pero ¿cuáles?

Es imposible tratar de fechar la producción poética de sor Juana. Aparte de la ausencia de documentos —se han perdido los originales de sus obras y también las copias manuscritas— sería vano acudir a la crítica interna: no se puede percibir una evolución en su estilo. Como Minerva de la cabeza de Júpiter, su poesía nació armada de punta en blanco. Salvo dos o tres poemas que revelan todavía las vacilaciones del aprendiz talentoso —por ejemplo, el soneto a la muerte de Felipe IV (¿1666?), su primer texto fechable— en el resto la maestría es constante. Unos poemas son más afortunados que otros, algunos se resienten de cierta prisa y de otros defectos pero todos han sido escritos por un poeta maduro, dueño de su estilo. Mejor dicho: sus estilos. Tuvo varios —los predominantes en su tiempo— y en todos ellos se distinguió, como ya dije, por su manejo del claroscuro y por el equilibrio de las proporciones. La personalidad poética de sor Juana no está en los elementos biográficos de sus poemas y tampoco en su estilo sino en su estética. Lo personal e inconfundible no es aquello que nos cuenta sino la manera en que lo cuenta. La originalidad de su obra no debe buscarse en imposibles confesiones o, siquiera, en veladas confidencias sino en la perfección de una forma. Dentro de la universalidad de esa forma, lo que la distingue es el acento, el *tono*.

Fray Payo dejó el gobierno de la Nueva España el 7 de octubre de 1680. Fue siete años virrey y trece arzobispo de México. Antes había sido obispo de Guatemala, de modo que la parte más significativa de su carrera pertenece a América. En la breve nota que le consagra Méndez Plancarte, subraya su humildad: volvió a su convento del Risco después de haber declinado el obispado de Cuenca y la presidencia del Consejo de Indias. Para equilibrar un poco el retrato, debo añadir que fray Payo aceptó la merced real de una renta anual de cuatro mil ducados, la cuarta parte del sueldo de un virrey en el siglo XVII (veinte mil ducados). La caja de México fue la que pagó esta pensión. La suma resulta inferior a las dádivas y beneficios que otorgan hoy nuestros gobiernos a sus próceres. Los monarcas españoles eran menos dadivosos y manirroto con el tesoro público que nuestros presidentes. La pensión real era una gota de agua en el mar: fray Payo no sólo pertenecía

a la más alta nobleza (la casa de los duques de Alcalá) sino que su familia era una de las más ricas de España. Su tía carnal, la duquesa de Alcalá, era la madre del duque de Medinaceli, nombrado precisamente en esos días (1680) primer ministro de Carlos II.

El nuevo virrey don Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna, también era primo de fray Payo, ya que era hermano del duque de Medinaceli. Don Tomás Antonio de la Cerda tenía cuarenta y dos años cuando llegó a México. Su familia, poderosa e influyente, era una de las más antiguas de la nobleza española. Entre sus antepasados se encontraban Alfonso el Sabio y Luis el Santo de Francia. Su mujer, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava, venía de una familia no menos ilustre. Por el lado paterno estaba aliada a los duques de Mantua, de la familia de San Luis Gonzaga, mientras que por su madre descendía de los Manrique, que habían dado a España una sucesión de hombres de Estado y de grandes escritores: el canciller López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, el poeta Jorge Manrique, el almirante Hurtado de Mendoza, el marqués de Santillana, Gómez Manrique... La condesa de Paredes tenía treinta y un años al llegar a México, así que era casi de la misma edad que sor Juana. Los marqueses de la Laguna vivieron en México cerca de ocho años, desde noviembre de 1680 hasta abril de 1688. Este período fue el más rico y pleno en la vida de sor Juana. Merece tratamiento aparte. Pero antes debo ocuparme de una de sus obras menos estudiadas, el *Neptuno alegórico*, con la que se inicia su relación con los marqueses de la Laguna.

2. RITOS POLÍTICOS

EL IMPERIO español, cualquiera que sea nuestro juicio sobre su significación histórica, fue un edificio político imponente. Si fue asombroso el descubrimiento y la conquista de América, no lo fue menos la construcción de una compleja arquitectura social y administrativa que no se disgregó sino hasta comenzar el siglo XIX. El Imperio tuvo que enfrentarse a dos obstáculos en apariencia insuperables: la heterogeneidad de los pueblos que lo componían y la enorme extensión de su territorio. En cuanto a lo segundo: hay que pensar, para tener una idea de lo realizado, en los limitados medios de comunicación de que disponía el poder central antes de la invención de la navegación de vapor. Los viajeros se embarcaban en Cádiz y unos noventa días después, tras escalas en las Canarias y en las Antillas, llegaban al insalubre Veracruz. No un destino sino una pausa: ahí comenzaban el lento ascenso hacia el altiplano y sus ciudades. Desde el desembarco, los viajeros se enfrentaban a la otra realidad que, junto a la extensión, caracterizaba al Imperio: la diversidad de las naciones bajo su dominio.

El camino que recorrían los nuevos virreyes de Veracruz a México, era una verdadera peregrinación ritual que puede verse como una alegoría política. El historiador Ignacio Rubio Mañé refiere que "ya entrada la flota en el seno mexicano, desde la sonda de Campeche se adelantaba un navío de aviso para llevar a Veracruz la noticia del próximo arribo del virrey. En él se mandaba a un gentilhomme con los pliegos del nombramiento."¹ En Veracruz las autoridades civiles y militares, el gobernador y el clero recibían al nuevo virrey; después de la entrega simbólica de las llaves de la ciudad, se celebraba un *Te Deum*. El virrey permanecía unos días en el puerto, visitaba el castillo de San Juan de Ulúa y revisaba el estado de las fortificaciones. En seguida, escoltado por una compañía con clarines y estandartes, al mando del capitán de la Acordada, emprendía

¹ *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746* (primer tomo: *Viaje de los virreyes a su destino, llegada y recepción*), México, 1955. [FCE, 1982.]

el camino hacia Jalapa. "En todo el trayecto salían a recibirlo las autoridades y gobernadores de indios, teniendo el camino barrido y adornado, presentándole sartas de flores con arengas de cumplimiento en sus idiomas."² La etapa siguiente terminaba en Tlaxcala. En esta ciudad, aliada tradicional de los españoles y cuya amistad había sido decisiva durante la lucha de Cortés contra el Estado azteca, la ceremonia estaba impregnada de alusiones y símbolos históricos y políticos. Es curiosa la descripción que hace Alamán:

El virrey hacía entrada pública a caballo [...] Iban delante los batidores y un paje del virrey con un estandarte donde estaban bordadas de un lado las armas reales y en el reverso las del virrey. Seguía un gran número de indios con sus tambores y chirimías, y otros instrumentos de música, llevando levantados en palos las banderas o divisas de los pueblos a que pertenecían; el cuerpo de ciudad, compuesto todo de indios nobles, precedía al virrey, llevando largas cintas que pendían del freno del caballo que éste montaba, y los regidores llevaban sobre sus vestidos mantas de fino algodón, en que estaban bordados los timbres de sus familias y pueblos; seguía al virrey su caballerizo, comitiva y escolta en medio de un concurso inmenso de gente, y llegando al extremo de la calle Real, encontraba una fachada de perspectiva con adornos o jeroglíficos relativos a su persona, y allí se le decía una loa adecuada también a las circunstancias. Pasaba luego a la parroquia, al *Te Deum*, y luego a las casas reales, donde se le tenía dispuesto alojamiento. En Tlaxcala permanecía tres días, en los que había toros y otras diversiones. Continuaba luego su camino a Puebla, en donde se le recibía con mayor solemnidad, entrando a caballo, y allí solía permanecer ocho días entre fiestas y obsequios...³

Así, antes de llegar a la capital, el nuevo virrey hacía "entradas públicas" en tres ciudades: el puerto de Veracruz, asociado al desembarco de Cortés y a la iniciación de la conquista; Tlaxcala, la capital de la república india aliada a los conquistadores; y Puebla, una ciudad fundada por los españoles, rival de la capital del virreinato y que,

² Lucas Alamán, *Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana* (tomo tercero, apéndices), México, 1849.

³ Lucas Alamán, *op. cit.*

en la geografía simbólica de Nueva España, representaba el polo criollo mientras Tlaxcala representaba el indio.

El virrey saliente y el entrante se encontraban en Otumba. Allí se celebraba la ceremonia de entrega del bastón de mando, símbolo de la autoridad. El sitio no podía ser más apropiado: Otumba había sido el teatro de la primer gran victoria española después de la derrota de la Noche Triste. Sin embargo, no siempre fue Otumba el lugar donde se hacía la transmisión de mando: "La entrega se hizo primero en Cholula; eso fue en el siglo XVI y en 1580 comenzó a figurar Otumba para este acto".⁴ Cholula es otra ciudad asociada a la historia de la conquista de México. Había sido la capital religiosa del altiplano en la época prehispánica, de modo que, dentro del sistema simbólico religioso, estaba en relación de oposición complementaria con la villa de Guadalupe como, en el plano de la historia profana, Tlaxcala lo estaba con Puebla. En suma, cada uno de estos actos poseía una significación histórica particular; al mismo tiempo, cada uno estaba en relación con los otros. El conjunto formaba un sistema de relaciones simbólicas; los significados religiosos se entrelazaban con los históricos y construían, por decirlo así, una alegoría jurídica y política. Esa alegoría era el retrato ideal de una sociedad: Nueva España.

Las festividades constituían una liturgia política. Su función era doble: por una parte, eran una reiteración ritual de los vínculos que unían al rey con sus súbditos de Nueva España; por la otra, en esos actos las dos naciones que, según una ficción jurídica, componían el reino: la nación española y la india, se mezclaban en un todo unitario. En el rito se realizaba, simbólicamente, una doble relación: la del señor con sus vasallos y la del pueblo consigo mismo. En este segundo sentido, los festejos eran los agentes de una función capital: la fusión de las clases, los grupos y las jerarquías. La ceremonia política era una verdadera *fiesta*, quiero decir, un acto colectivo a través del cual los símbolos encarnaban y se volvían palpables. Vuelta de la sociedad a sus orígenes, al pacto que la había fundado: la relación vertical, el vínculo que unía al señor con los vasallos; y vuelta de la sociedad a sí misma: la relación

⁴ Ignacio Rubio Mañé, *op. cit.*

horizontal, las partes del cuerpo social reintegradas al todo del principio. Vuelta: reiteración del pasado y recommienzo.

La última etapa de la entrada de los virreyes estaba regida por un elaborado y complejo ritual en el que intervenían todos los elementos sociales: la Audiencia, la Iglesia metropolitana, la Universidad, el Ejército, las órdenes religiosas, las cofradías y las hermandades, sin excluir a las de indios, mulatos y "castas". Se recibía a los virreyes en la villa de Guadalupe; después, visitaban Chapultepec, donde pasaban la noche y aun, como sucedió con el marqués de la Laguna, varios días. Saltan a la vista el sentido y el simbolismo de estas escalas. La villa de Guadalupe: el lugar de la aparición de la Virgen, asociada al catolicismo mexicano y a las religiones prehispánicas; Chapultepec, otro sitio impregnado de historia, no religiosa sino secular: el Imperio azteca y su descendiente, el reino de Nueva España.

La entrada en la ciudad se hacía bajo palio. La ceremonia del palio poseía una precisa significación política: "recibir con palio —dice el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739)— es una demostración que sólo se hace al Sumo Pontífice, Emperador y Reyes quando entran en alguna ciudad o villa de sus dominios". El privilegio del palio se limitaba, para los virreyes, al día de su entrada: era un atributo de la soberanía. En la plaza de Santo Domingo, en donde estaba el Santo Oficio, la municipalidad levantaba un arco triunfal y allí se realizaba la ceremonia de la entrega de las llaves. Después, el virrey y su comitiva se dirigían a la catedral, ante cuyas puertas el cabildo eclesiástico elevaba otro arco, menos imponente que el de Santo Domingo. En la catedral se cantaba un *Te Deum* y el virrey juraba ante el arzobispo y el cabildo defender a la fe católica, a su Iglesia y a sus privilegios. De la catedral, el virrey marchaba hacia el palacio. Allí, en la sala de audiencias, se cumplía el último acto del ritual: el virrey asumía su cargo mediante un juramento en el que hacía votos de lealtad al monarca y se obligaba solemnemente a cumplir sus deberes de príncipe cristiano.

Dos tradiciones confluían en el rito de la toma de posesión del virrey, ambas europeas: el *triunfo* y la *entrada*. El origen del triunfo (*triumphus*) se remonta a Roma. Era

el más alto honor que podía otorgarse a un general victorioso; la ciudad levantaba arcos triunfales por los cuales desfilaban las tropas vencedoras, el general vestido con la túnica púrpura y la toga bordada de oro de Júpiter capitolino, en la mano derecha una rama de laurel y en la izquierda el cetro de marfil rematado por un águila. El Renacimiento desenterró el triunfo romano pero lo transformó: de ceremonia militar pasó a ser rito cívico destinado a celebrar la entrada de un soberano en una ciudad bajo su dominio. Subsistió el elemento característico del festival romano, el arco triunfal, pero el desfile militar de soldados vencedores y cautivos se convirtió en un cortejo, mitad procesión religiosa y mitad romería popular.

El triunfo renacentista encubría una tradición más antigua y que perduró hasta el período barroco: la *entrada*. Entre nosotros esta palabra ha perdido, poco a poco, el significado que tuvo hasta el siglo XVIII y que el francés ha conservado vivo todavía: *cérémonie solennelle avec laquelle un personnage considérable entre ou est reçu dans une ville* (Petit Littré). Nuestro *Diccionario de Autoridades* dice casi lo mismo: "función pública en que con solemnidad entra un Rey, un Embajador o persona principal, manifestándose al público con ostentoso acompañamiento". Sin embargo, ambas definiciones omiten un elemento esencial: la entrada, tal como la relatan las crónicas desde el fin de la Edad Media, era una celebración pública en la que el pueblo de una ciudad o una villa recibía solemnemente a su señor. Era una fiesta en la que los símbolos políticos, al encarnar, hacían visible la doble relación que unía a la sociedad con el príncipe y consigo misma.

El Renacimiento convirtió a la entrada medieval en un triunfo a la romana. La *entrée* era esencialmente la manifestación espectacular de la relación de vasallaje: el pueblo se ofrecía a sí mismo en espectáculo al recibir y honrar a su señor. El Renacimiento introdujo los arcos triunfales y otros elementos que no sólo evocaban el pasado romano sino que anunciaban al nuevo Estado absolutista. A su vez, la Edad Barroca modificó profundamente el triunfo renacentista. La participación de máscaras, danzantes y personajes disfrazados, así como la erección de arcos triunfales que eran verdaderos enigmas y que requerían una explica-

ción, cambiaron la naturaleza de la fiesta. La entrada, sin dejar de ser un rito político, se volvió una alegoría y el acto se orientó hacia la representación. Richard Alewyn refiere que, en 1550, Enrique II entró en la ciudad de Ruán, famosa por su comercio marítimo, por una avenida de árboles cuyos troncos habían sido pintados "como los de Brasil". Entre las ramas y follajes saltaban y gritaban cientos de loros y monos. En las copas de los árboles habían construido chozas que albergaban a trescientos hombres y mujeres, embadurnados y sin que "estuviesen cubiertas las partes que la naturaleza manda ocultar, según la costumbre de los salvajes de América".⁵ Casi insensiblemente se pasó del desfile militar a la pantomima y de la procesión religiosa a la alegoría teatral.

Al finalizar el siglo XVII el triunfo declinó por la creciente indiferencia de uno de los elementos que participaban en esa ceremonia: la burguesía. El último gran ejemplo de triunfo, dice Alewyn, fue la entrada, en 1635, del cardenal-infante Fernando en Amberes. El espectáculo fue organizado por Rubens. Hasta el siglo XVIII el pueblo de las ciudades y villas siguió participando en los festejos para recibir al soberano y a los personajes importantes pero la burguesía ya no se ocupaba activamente de esos fastos. En suma, la Edad Barroca teatralizó a la política y convirtió un rito como la entrada de un príncipe en una pantomima popular y en una representación alegórica. Empezó así el reinado de la ilusión y el de su complemento contradictorio: la crítica. La fiesta dejó la plaza pública de la ciudad y se refugió en el villorrio y en el palacio barroco. Hubo que esperar hasta la Revolución francesa para que la fiesta pública resucitase. Resurrección sangrienta.

En España y sus dominios la evolución fue distinta. Mejor dicho, no hubo realmente evolución. En primer término, la burguesía hispánica o, más exactamente, las burguesías, no desempeñaron la función crítica y disidente que caracterizó a las de la Europa nórdica y de Francia. En segundo lugar, la fiesta pública, secular o religiosa, ha ocupado siempre un lugar central lo mismo en el calendario de nuestras naciones que en la fantasía y sensibilidad de nuestra gente. No es este el lugar para examinar el por-

⁵ Richard Alewyn, *Le Grand Théâtre du Monde*, 1959.

qué de la persistencia de la fiesta pública entre nosotros. Se trata, sin duda de un rasgo premoderno, uno más, ligado a la relativa debilidad de nuestras burguesías: tenemos fiestas por la misma razón que no tuvimos Ilustración. Pero esta explicación esquemática, sin ser falsa, deja de lado otros elementos no menos importantes y que pertenecen a lo que no hay más remedio que llamar la singularidad de la historia de España. Una historia única y que nunca se ajusta enteramente al modelo europeo.

En su admirable *L'Espagne de Charles Quint* (París, 1973), el historiador Pierre Chaunu señala que la concepción hispánica del espacio urbano corresponde al simbolismo de la fiesta. Todas nuestras localidades, de la aldea a la ciudad, tienen un centro de reunión y de convergencia: la plaza. En la plaza la fiesta se despliega y, al desplegarse, realiza la doble función a que he aludido más arriba: la fusión de los distintos elementos que componen la sociedad y la reafirmación de los vínculos entre el señor y sus vasallos. Dice Pierre Chaunu: "La fiesta fue la relación pública privilegiada de la monarquía. De ahí que desempeñe un papel capital en la construcción del Estado. La fiesta tiene un lugar especial en la gran historia." Esta función, diré de paso, sigue viva en México: la celebración del 15 de septiembre (la ceremonia del Grito) ha sido y es una verdadera fiesta pública en la que se afirma, cada año, la legitimidad del Estado mexicano y la unidad de la nación.

En las ceremonias hispánicas de la entrada se conjugan dos corrientes distintas. La primera es de origen popular y tradicional: la fiesta en la que el pueblo, desde la Antigüedad pagana, celebra la rotación de los días, los meses y los años. Fiesta popular y religiosa que en la Nueva España encontró una correspondencia en los bailes y celebraciones rituales indígenas. La entrada propiamente dicha, aliada al triunfo, fue una importación borgoñona en España. El ducado de Borgoña, civilización abortada como la provenzal, fue en el siglo xv un anuncio de lo que sería más tarde el Estado europeo absolutista y la sociedad cortesana. Al importar en España los métodos políticos y administrativos de la corte de Borgoña, dice Chaunu, Carlos V importó también la *joyeuse entrée*. La influencia borgoñona en España comenzó con una fiesta que escandalizó a los severos

castellanos: la fastuosa entrada del joven monarca y su séquito, en 1518, en las ciudades y villas españolas. La *joyeuse entré*e era la expresión de un Estado más fuerte y centralizado que el Estado castellano. Comparada con las complejas y refinadas construcciones políticas de Francia y Flandes, la monarquía española era todavía una institución rústica y embrionaria. La entrada representa, en el dominio de las expresiones simbólicas de una sociedad, el alba del Estado absolutista.

El azar histórico quiso que la herencia de los Reyes Católicos cayese en las manos de un príncipe que, aunque descendiente de una dinastía alemana, era borgoñón por cultura y educación. Carlos V no era germánico sino por parte de su abuelo, el emperador Maximiliano, él mismo hijo de madre portuguesa. Carlos nació en Gante, pasó su infancia en Borgoña, bajo la tutela de Margarita de Austria, su tía, y toda su educación lo preparó para "un destino borgoñón".⁶ Su lengua era el francés y habló siempre mal el alemán y el español. Incluso se llamó Carlos en memoria del desdichado Temerario. La influencia de la civilización borgoñona, lo mismo en la esfera de la administración pública, los sistemas de gobierno y la economía que en la del arte y la fiesta, marcó a España para siempre. En el dominio que me interesa aquí, el de la sensibilidad estética, bastará con recordar a la pareja enemiga e indisoluble que habita nuestra alma: la fiesta y la obsesión por la muerte. Dos formas trágicas del lujo y la disipación que vienen de Borgoña.

La fiesta y la muerte flamencas fueron trasplantadas en el siglo XVI al valle de Anáhuac, tierra también de danzas y sacrificios, de risa y penitencia. La persistencia de la herencia borgoñona en el arte y la sensibilidad de nuestros pueblos ilumina ciertas afinidades y semejanzas que más de una vez me han desvelado: ¿hay un pintor más español que Ensor, sobre todo en una composición como *La entrada de Cristo en Bruselas*, un cuadro del que viene buena parte de la obra de Diego Rivera? El Valle-Inclán de los esperpentos y de *Tirano Banderas* ¿no es un gran escritor flamenco, algo así como el maestro de Michel de Ghelderode? Lo que se ha llamado con cierta superficialidad el barroquismo

⁶ Pierre Chaunu, *op. cit.*

de los pueblos hispánicos —nuestra propensión al concepto, la antítesis, la máscara y el claroscuro— no es quizá sino una expresión de la subterránea pero viva corriente borgoñona.

¿Cómo se explica la continua presencia de Borgoña en nuestro arte y en nuestra sensibilidad? Se me ocurren dos respuestas, no excluyentes, sino complementarias. La primera la apunta Chaunu: la civilización de Borgoña no sólo expresa el fin de la Edad Media, su otoño, como ha dicho Huizinga, sino que también es una suerte de profecía de la Edad Barroca. Esto explica la supervivencia del elemento borgoñón, fundido con la herencia barroca, todavía viva entre nosotros. La segunda es la anomalía de nuestra evolución histórica y su consecuencia: la superposición de distintos tiempos históricos y tipos de civilización. Nuestra historia no ha sido una marcha, en ninguna de las acepciones y variantes de esta palabra: la línea recta de los evolucionistas, el zigzag de los dialécticos o el círculo de los neoplatónicos. Nuestra historia ha sido un proceso discontinuo hecho de saltos y caídas, danza a ratos, otras letargo interrumpido por un súbito y violento despertar. Una y otra vez españoles e hispanoamericanos nos frotamos los ojos y nos preguntamos: ¿qué hora es en la historia del mundo? Nuestra hora no coincide nunca con la de los otros. Siempre estamos adelante o atrás de ellos. En el caso de México hay que añadir, a la pluralidad española, la precolombina: como en la España de Carlos V, en el México de Moctezuma convivían muchas sociedades, lenguas y naciones. Por todo esto, en los pueblos hispánicos las épocas y los estilos no pasan: coexisten unos al lado de los otros, se alimentan y devoran mutuamente... En la fiesta mexicana confluyen muchas corrientes y de ahí que no pocas veces se manifieste como una explosión. Estallido no sólo de formas sino de espacios y tiempos históricos. Está todavía por escribirse la historia de la fiesta en México.

Los arcos triunfales sufrieron la misma evolución que el resto de las artes durante el período barroco. Como si se tratase no de un objeto físico sino de un *concetto* materializado, se transformaron más y más en enigmas monumentales. Los lienzos y todas las superficies disponibles de los muros y columnas se cubrieron de relieves, medallas, em-

blemas e inscripciones. El monumento se convirtió en un texto y el texto en una charada erudita. Para descifrar el sentido del monumento había que ocurrir a sabias explicaciones y elucubraciones. Como el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, ininteligible sin las notas de la *Boîte Verte*, los arcos triunfales de la Edad Barroca tenían como obligado complemento un libro en el que se explicaba ingeniosamente y con la ayuda de la más extravagante erudición el sentido de las pinturas, los emblemas y las inscripciones.

La Edad Barroca, fascinada y desgarrada por la coexistencia de los contrarios —la sensualidad y la muerte, la fe y la duda, el sarao y la celda— sintió una invencible atracción por la disipación y disolución de las mismas formas que la enamoraban. Los arcos estaban destinados a durar poco. Dos caras de la misma medalla: el período barroco construyó muchas maravillas pero hechas de prisa y con materiales poco duraderos. La seducción por la muerte no explica enteramente el fenómeno; hay que agregar la noción de holocausto: la fiesta barroca exige el sacrificio, la destrucción. Estética de lujo, arte de la disipación. El barroco inventó formas plétóricas y hinchidas que, en pleno frenesí vital, desfallecen atraídas por el vacío. La fiesta barroca es un *ars moriendi*. Los más grandes artistas de la época consagraron sin pestañear su tiempo y su talento a construir monumentos efímeros: Velázquez y Calderón, Iñigo Jones y Ben Jonson, Rubens, Bernini, Le Brun, Racine, Molière, todos ellos crearon formas triunfantes y destinadas a ser inmoladas en el momento mismo de su triunfo. Apoteosis y sacrificio de la forma.

Muchos de los aspectos de la fiesta barroca resultan enigmáticos para nosotros. La comparación con una fiesta que estuvo de moda hace unos años, el *happening*, quizá nos ayude a comprenderla un poco. Lo que une a la fiesta barroca y el *happening* es la seducción de la muerte pero esa seducción se despliega en sentidos contrarios. El *happening* se presenta como una transgresión del orden social, moral, estético y aun racional; la fiesta barroca, en cambio, es una celebración. En un caso, ruptura del orden; en el otro, cumplimiento de ese mismo orden en un espectáculo que, al consumarlo, literalmente lo consume. La fiesta barroca es una representación en la que incluso la muerte

aparece lujosamente ataviada y enmascarada; el dinamismo, la sensualidad y el movimiento de la fiesta culminan en un mausoleo, es decir, en un monumento —sea de piedra o de palabras. El *happening* es lo contrario de un monumento: una destrucción y hasta una autodestrucción. A la inversa de la fiesta barroca, el *happening* carece de texto explicativo; si lo tuviera, sería ininteligible: negación del texto. La fiesta barroca es la exaltación de la cultura en su expresión suprema: es la ilusión de la forma al mismo tiempo que la disipación de la forma. Regida por una estética que muestra alternativamente la ilusión y el desengaño de la forma, la fiesta barroca exalta a la cultura. El *happening* es una rebelión contra la cultura y por eso no sólo es destrucción de la forma sino del sentido. La destrucción del sentido exige la destrucción del lenguaje: entre el habla y el silencio, el *happening* escoge el grito. La negación del lenguaje entraña la negación de la representación; el *happening* es un espectáculo cuyo verdadero tema es la destrucción de la representación. El *happening* es el nihilismo de la violencia: una gesticulación espasmódica de Occidente poseído por el odio a sí mismo.

El 8 de mayo de 1680 fue designado virrey de Nueva España el marqués de la Laguna. Los virreyes eran nombrados por un término de tres años pero el 9 de ese mismo mes, por una cédula real secreta, se le concedió una anticipada prórroga por tres años más.⁷ La influencia de su hermano, el duque de Medinaceli, estaba entonces en su apogeo. En octubre de ese mismo año ya encontramos al marqués y su mujer en Nueva España. El virrey-arzobispo, fray Payo de Rivera, los recibió en Otumba, el 17 de octubre, y allí, según la costumbre, se hizo la transmisión del bastón de mando. Después, el nuevo virrey y su esposa visitaron la villa de Guadalupe y pasaron unos días en Chapultepec. La entrada solemne se hizo el 30 de noviembre.

Los nuevos virreyes, según ya dije, pertenecían a la más alta nobleza. Don Tomás Antonio de la Cerda, tercer marqués de la Laguna, era el hermano menor del octavo duque

⁷ Cf. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de la Nueva España (Estado social de los virreyes antes de su nombramiento)*, México, 1955. [FCE, 1982.]

de Medinaceli, en esos días valido de Carlos II. También era primo del virrey saliente, fray Payo Enríquez de Rivera. Había sido capitán general de la costa de Andalucía y consejero de Indias. Designado para el gobierno del reino de Galicia, la corona cambió de idea, probablemente por influencia de su hermano, y lo nombró virrey de Nueva España. A diferencia del sutil marqués de Mancera y del prudente fray Payo, hábiles gobernantes, don Tomás de la Cerda era un político mediocre y fue un hombre de Estado incompetente. Tampoco fue un cortesano afortunado, como después pudo verse al perder el duque de Medinaceli el favor real. A su regreso de Nueva España, en 1689, el marqués de la Laguna fue nombrado mayordomo mayor de la nueva reina, Mariana de Neuburgo; con el cargo obtuvo la concesión de la grandeza vitalicia, todo por la suma enorme de doscientos mil escudos. Pero el marqués era riquísimo. Don Tomás de la Cerda no tuvo suerte con su nombramiento de mayordomo mayor: esperó a la nueva esposa de Carlos II en el puerto señalado pero debido al mal tiempo el convoy tuvo que cambiar de ruta y desembarcó en otro puerto. La recepción fue desairada y, además, el marqués de la Laguna llegó con un retardo de varios días. Estos errores de protocolo provocaron el disfavor real, que no duró mucho. Tampoco su vida: murió el 22 de abril de 1692, tres años después de su regreso de Nueva España.

Su mujer, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, era de una familia igualmente ilustre y opulenta. Era hija primogénita de un príncipe del Santo Imperio Romano, Vespasiano de Gonzaga, emparentado con la casa reinante de Mantua y capitán general de Valencia; su madre, María Inés Manrique de Lara, venía de una familia célebre en la historia y en las letras de España. María Luisa era, por su padre, princesa de la casa de Mantua pero usaba el título heredado de su madre: condesa de Paredes.⁸ Su marido usó también ese título, con el de marqués de la Laguna. La condesa se había casado hacía cinco años, en 1675, en el palacio real de Madrid, con Tomás de la Cerda. Méndez Plancarte, siempre en busca de ejemplos piadosos, permitió que su celo lo ofuscara y la confundió con otra condesa de Paredes, Luisa Manrique de Lara, poetisa que abrazó la vida

⁸ Ignacio Rubio Mañé, *op. cit.*

religiosa bajo el nombre de sor Magdalena de Jesús. No: cualesquiera que hayan sido los pecados de la virreina, si se arrepintió no llegó a ese extremo. La nuestra, según la *Monarquía española* de Rivarola murió en 1696, un año después de sor Juana y cuatro después de su marido. Manuel Romero de Terreros dice, no sé con qué fundamento, que la condesa abrazó la causa del archiduque Carlos en la guerra de Sucesión y que, al triunfo de Felipe V, salió de España y murió desterrada en 1721 (*La vida social de Nueva España*, México, 1966). Núñez y Domínguez y Rubio Mañé repiten esta información, aunque tampoco dan pruebas de su dicho. Dos indicios me inclinan a creerlos: la condesa y su marido pertenecieron al partido "austriaco" y María Luisa mostró siempre gran energía y decisión.

María Luisa tenía fama de hermosa y, a juzgar por los poemas de sor Juana, lo fue en extremo. También debe haber sido discreta, sensible e inteligente pues de otra manera sería inexplicable su admiración por sor Juana y el apasionado interés que mostró por sus escritos. Además de ser la inspiradora de muchos de sus poemas, la incitó a que escribiese una de sus obras mejores: *El divino Narciso*. También se debe a la condesa, como es sabido, la publicación del primer volumen de sor Juana: *Inundación castálida*. Pero es imposible hacer un retrato de esta fascinante mujer. Tampoco de su marido. Vislumbramos, sí, que ambos eran, ella sobre todo, sensibles y cultos; y que, con la misma pasión que los fastos sociales y el lujo, amaban las artes, la poesía, el teatro, la música. En ese mundo las buenas maneras eran una iniciación estética; y a veces el amor a las formas, cultura de los sentidos, se transformaba insensiblemente en amor a la forma, cultura del espíritu. Lástima que la falta de noticias nos impida conocerlos más íntimamente. Una de las grandes fallas de la literatura hispánica es la escasez de memorias. No tenemos un Saint-Simon ni una Sévigné.

La costumbre de levantar arcos triunfales para celebrar la entrada de los virreyes se remonta a los primeros años de la Nueva España. En su *Teatro de virtudes políticas* Sigüenza y Góngora dice que la ciudad de México "con magnificencia indecible ha erigido semejantes arcos o portadas triunfales desde el 22 de diciembre de 1528, día en que se

recibió a la primera Audiencia que vino a gobernar estas tierras, hasta los tiempos presentes". Manuel Toussaint cita entre los arcos triunfales de México el levantado en honor del virrey-arzobispo fray García Guerra, en 1611, pintado "por nadie menos que Luis Juárez, gran artífice de nuestro siglo de oro, y descrito por nadie menos que Mateo Alemán". En el pequeño libro de José Pascual Buxó *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial, siglo XVI* (Universidad de Veracruz, 1956), también se encuentran informaciones de interés sobre el tema. Alberto G. Salceda menciona varios arcos del siglo XVII. Sus títulos son reveladores: *Astro mitológico político; Marte católico; Ulises verdadero; Elogio panegírico y dibujo de inclito Eneas; Simulacro histórico y político del príncipe escondido bajo la alegoría de Cadmo; Zodíaco ilustre; El nuevo Perseo...* Siguiendo el ejemplo europeo, se encomendaba a poetas y artistas reconocidos el tema y la arquitectura de estos monumentos, así como la redacción del texto que obligadamente los acompañaba. Sor Juana lo recalca en una de las primeras páginas de su *Neptuno alegórico*:

Ha sido el lucimiento de los arcos triunfales erigidos en obsequio de los señores virreyes que han entrado a gobernar este nobilísimo reino, desvelo de las más bien cortadas plumas de sus lucidos ingenios; porque según Plutarco, *praeclara gesta praeclaris indigent orationibus...*⁹

A don Carlos le tocó el arco de Santo Domingo y a sor Juana el de la catedral. La comisión les daba a los dos, aparte de honra y provecho, una posibilidad de acercarse al nuevo virrey y buscar su favor. Escritores sin estatuto definido, ambos lo necesitaban: ella era una monja letrada sin padre conocido; él un profesor de matemáticas y astrología reputado por su impuntualidad y por su carácter quisquilloso. Aunque hoy son las personalidades más salientes

⁹ Explicación sucinta del arco triunfal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México, en la feliz entrada del excelentísimo señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, que hizo la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad, México, 1680. Edición moderna, homenaje de la Universidad Nacional Autónoma de México, con un estudio preliminar de Manuel Toussaint, México, 1952.

de su siglo, para sus contemporáneos eran figuras dudosas: sor Juana a causa de su origen y Sigüenza por haber sido expulsado de la orden de los jesuitas. (La razón: sus escapadas nocturnas cuando era estudiante en el Colegio del Espíritu Santo en Puebla.) Pero en un régimen como el de la Nueva España —en el centro, como un sol, el virrey y en torno suyo, planetas sin luz propia, los cortesanos— la luz del poder podía disipar todas las sombras y las manchas. Sor Juana había vivido hasta entonces bajo la protección de los marqueses de Mancera y, a su salida, al amparo de fray Payo. Ahora el virrey-arzobispo dejaba su doble cargo y ella quedaba sin apoyo. La comisión del cabildo eclesiástico podría, quizá, abrirle la puerta del palacio. No es imposible que se haya encargado a sor Juana el arco de la catedral por indicación de fray Payo. En todo caso, sin su consentimiento el cabildo no se hubiera atrevido a designarla. Una prueba más de que, contra lo que suponía Francisco de la Maza, sor Juana sí gozó de la amistad de fray Payo. La situación de Sigüenza y Góngora era aún más difícil: aunque había obtenido, por oposición, la cátedra de matemáticas y astrología en la Universidad, dos veces se había rechazado su petición de reingreso en la Compañía de Jesús.

Sigüenza y Góngora señala que la plaza de Santo Domingo era el lugar en que tradicionalmente la ciudad erigía el arco para recibir a los virreyes. Da el nombre de los artistas que ejecutaron el ideado por él y afirma que, "a juicio de los entendidos en el arte, fue una de las cosas más primorosas y singulares que en estos tiempos se han visto". Todo el texto del *Teatro de virtudes políticas* está recorrido por ese exaltado patriotismo novohispano a que aludí en la Primera Parte de este libro. Don Carlos era un campeón de la causa de la Nueva España frente a la Vieja. Empieza su escrito sosteniendo la superioridad de la capital mexicana: "la imperial y nobilísima ciudad de México es la cabeza de la Occisepentrional América". Más adelante expone una idea que debe haber lisonjeado a los criollos pero que a los españoles les habrá parecido extravagante y aun peligrosa: no debe llamarse *triunfales* a los arcos que levantan los mexicanos a sus virreyes porque esa palabra se usa en

Memoria del triunfo (romano) que es ilación que se dedujo de las invasiones sangrientas de las batallas pues nunca se erigió a aquel a quien por lo menos no hubiera despojado de la vida a cinco mil enemigos [...] La Europa necesita esas celebraciones sanguinarias pero nosotros, los americanos, nos gloriamos de no necesitar de conseguir esas dichas [...] Si siempre hemos experimentado a los príncipes que nos han gobernado nada sangrientos, ¿cómo puede tener denominación de *triumfal* la pompa con la que México recibe a los que ofrece su amor?

No hay que confundir la actitud de Sigüenza con el pacifismo moderno. Este último es una forma de la acción política y aun de la acción revolucionaria. Es un medio para conseguir estos o aquellos fines políticos, mientras que para Sigüenza el pacifismo es el resultado de un estado de civilización. Su pacifismo es un reproche a la Europa guerrera y bárbara; los europeos se obstinaban en llamar salvajes a los americanos y Sigüenza replica mostrando que la verdadera civilización es incompatible con la guerra. Lo curioso es que, al mencionar a "las invasiones sangrientas" de los europeos, no reparase —o fingiese no reparar— en el ejemplo que tenía a la vista: la conquista de México por los españoles. En la actitud de Sigüenza aparece otra vez la contradicción que minaba el sueño criollo y que acabó por desgarrarlo.

Sigüenza no temió llevar su razonamiento hasta su conclusión natural. Con plena conciencia de la significación política de la ceremonia de entrada, critica la costumbre de "hermosearla con mitológicas ideas de mentirosas fábulas". Así, por amor a su patria y fiel al genuino espíritu de esta ceremonia, declara que él prefiere hacer del arco con que se recibe al conde de Paredes un monumento a la verdad y al arte de gobernar. Nada mejor, por lo tanto, que volver los ojos a lo propio y no a las fábulas del paganismo. Lo propio es la historia antigua de México. Los ejemplos de buen gobierno y virtudes políticas que Sigüenza ofrece al virrey son "los mexicanos emperadores que en la realidad subsistieron en este imperio celeberrimo de América". El título del arco no puede ser más claro: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies*

hermoseó el arco que la muy noble, imperial ciudad de México erigió... Las efigies que el sabio criollo proponía al virrey como modelos de sabiduría política eran las de Itzcóatl, Tízoc, Moctezuma Ilhúicamina y otros soberanos mexicas. Un invitado insólito entre estos personajes históricos: el dios tribal Huitzilopochtli. Sigüenza justifica su inclusión porque Huitzilopochtli no fue una divinidad "sino el caudillo y conductor de los mexicanos en el viaje que por su disposición emprendieron en demanda de las provincias de Anáhuac". Sigüenza ve en el dios azteca un personaje en el que se alían los rasgos de Moisés y los de Eneas, es decir, los dos paradigmas de su tiempo: la Biblia y la Antigüedad clásica.

La actitud de Sigüenza se inserta en el movimiento general del sentimiento criollo, tal como había sido formulado y modelado por la Compañía de Jesús. Este sentimiento, según ya indiqué, coincidía en parte con los designios de la política ideológica de los jesuitas en América y en China. El universalismo jesuita se fundaba en un sincretismo peculiar que trataba de hacer compatibles las antiguas religiones mesoamericanas y, en el caso de China, el confucianismo, con la religión católica. Esta operación exigía una alteración radical de las creencias no cristianas y, a veces, también de las cristianas. La transformación de una divinidad prehispánica como Huitzilopochtli en un caudillo legendario se explica dentro de esta política de confiscación intelectual. Para los franciscanos y los primeros misioneros, los dioses aztecas eran demonios; para los jesuitas y sus ideólogos como Sigüenza y Góngora, eran personajes históricos. Los franciscanos querían acabar con las antiguas religiones mientras que los jesuitas querían utilizarlas. Y para utilizarlas era necesario despojarlas de su carácter sobrenatural.

Era difícil hacer figurar al demonio Huitzilopochtli en un arco destinado a honrar un virrey español; no lo era si el dios azteca se convertía en un caudillo de carne y hueso, fundador de un Estado y de una ciudad. La historia de las hazañas de Huitzilopochtli se inspiraba en las de los héroes de la Antigüedad grecorromana y los caudillos bíblicos. Sigüenza cerraba los ojos ante la conquista, es decir, ignoraba que entre el Imperio azteca y el reino de la Nueva España se interponía un hecho sangriento; ese

olvido deliberado cumplía una función ideológica: asegurar la continuidad entre México-Tenochtitlan y la imperial ciudad de México. La analogía con Roma, sede de un imperio pagano y después centro del cristianismo, se presentaba espontáneamente a todos los espíritus. En la maniobra de apropiación y transfiguración del pasado indio, el humanismo desempeñó una función decisiva: Roma fue el espejo en que se veía México.

El *Teatro de virtudes políticas* no es un ejemplo aislado de la filosofía política e histórica de Sigüenza. Ya mencioné su visión de Quetzalcóatl, que para él tampoco era un dios prehispánico sino nada menos que el apóstol Santo Tomás. ¿Cuál podía ser la reacción del sabio criollo ante el arco de sor Juana, que había escogido precisamente una fábula pagana como tema? Don Carlos explica que sus críticas no tienen por objeto "perjudicar a lo que, en el arco que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México, ideó la madre Juana Inés de la Cruz". Bien sabe "que no hay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella [...] y que en ella goza México lo que en los siglos anteriores repartieron las Gracias a cuantas doctas mujeres fueron el asombro venerable de las historias". ¿Entonces? Don Carlos se saca de la manga, triunfalmente, otra prodigiosa interpretación: "Neptuno no es quimérico rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió, con circunstancias primorosas como el haber sido el progenitor de los indios americanos." Esta interpretación de la mitología pagana no era sino una aplicación extrema del método de convertir a Huitzilopochtli en un emperador y a Quetzalcóatl en un apóstol cristiano.

Si son sorprendentes las interpretaciones de Sigüenza, más lo es el silencio con que eran acogidas por las altas autoridades españolas. ¿Indiferencia, ignorancia, inconsciencia? Lafaye piensa que "se podían levantar las efigies de los emperadores de Anáhuac para recibir a un virrey porque el pasado indio había perdido toda potencia subversiva". El marqués de la Laguna no podía sospechar que un siglo más tarde los criollos utilizarían las metáforas históricas de Sigüenza como proyectiles ideológicos contra la dominación española. No obstante, hay que matizar la opinión de Lafaye. Es verdad que la actitud de Sigüenza

es la expresión de la "afirmación de sí misma" que hace la sociedad criolla sin que sea posible discernir en ella un proyecto político separatista. Sin embargo, es difícil ignorar el carácter político de sus elucubraciones sobre el pacifismo americano y la predicación del cristianismo en México antes de la llegada de los españoles. También lo es desestimar su obsesiva reiteración de la analogía entre el Imperio romano y el mexicano así como el tono acentuadamente polémico y antieuropeo de sus razonamientos. Ideas semejantes aparecen en las interpretaciones que hacían los jesuitas del Imperio chino y de la religión de Confucio. Sigüenza y Góngora no fue una excepción; sus ideas eran variaciones de una doctrina común que, más o menos difusa, se encuentra en otros autores de la época, miembros de la Compañía de Jesús o cercanos a ella. Sería un error ver en las ideas de Sigüenza una intención política independentista; no lo es ver en ellas la consecuencia inesperada que el patriotismo criollo, todavía nebuloso, deducía casi sin proponérselo del universalismo sincretista de la Compañía de Jesús. En la actitud de Sigüenza conflúan dos corrientes. Las ideas venían del sincretismo propagado por los jesuitas; los sentimientos, de la sociedad criolla y de sus confusas aspiraciones.

3. EL MUNDO COMO JEROGLÍFICO

NADA más alejado de las interpretaciones patrióticas e históricas de Sigüenza que el arco ideado por sor Juana: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor don Tomás Antonio de la Cerda [...] conde de Paredes, marqués de la Laguna [...] virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, etcétera*. Vale la pena detenerse un instante en el título. ¿Por qué *Neptuno alegórico*? Por servir el dios pagano como símbolo del virrey novohispano. De la semejanza verbal entre uno de los títulos de don Tomás de la Cerda: marqués de la Laguna, y haber sido la ciudad de México fundada en una laguna, sin duda brotó la alegoría acuática de sor Juana. *Océano* porque éste no sólo es la morada de Neptuno sino porque, “como dice Cartario, eran muy parecidos en los retratos; y con razón, pues indicaban una misma cosa”. *Océano de colores*. En primer término, por ser los colores y las líneas alegorías de las virtudes y atributos de Neptuno; y, en segundo lugar, por ser unas y otros tantos que forman un verdadero océano. Así, “los colores mitológicos y las simbólicas líneas” del arco eran alegorías de las cualidades de Neptuno y, consecuentemente, de las del marqués de la Laguna. El arco, “con voces de colores, publicaba los triunfos” del virrey. *Simulacro político* por ser el arco el modelo de las virtudes de reyes y príncipes como Neptuno y el virrey.

El arco fue levantado frente a la puerta occidental de la catedral. Era de una sola fachada y tenía treinta varas de altura y dieciséis de anchura. Estaba hecho de madera, trapo y yeso. La fábrica no puede haber sido muy sólida pues tardó en construirse apenas un mes. Sor Juana describe los tres cuerpos que lo formaban y sus estilos arquitectónicos: corintio, compósito y dórico; los jaspes y bronce que simulaba; las columnas, pedestales y tableros o lienzos, con sus pinturas, efigies e inscripciones en español

y en latín. No menciona a los artistas que ejecutaron su idea pero elogia su obra. Elogio más bien curioso pues le da pie para, sin falsa modestia, elogiár también las inscripciones de que ella misma era autora: si las líneas, figuras y colores del arco atraían "los ojos de los vulgares", las inscripciones se llevaban "la atención de los entendidos". Entre los principales atractivos del arco se encontraban la representación de Neptuno y Anfitrite, su esposa, en el primer lienzo, el central, desnudos y de pie sobre una concha marina arrastrada por dos "nadantes monstruos". Un detalle revelador del carácter de sor Juana, gran maestra en el arte de las alabanzas cortesanas: se le ocurrió representar a los virreyes como Neptuno y Anfitrite, de modo que, según ella dice en la *Razón de la fábrica alegórica*:

En los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos...

A la marquesa le debe haber encantado esta adulación.

La imagen de Neptuno y Anfitrite estaba tomada del famoso tratado de mitología de Vincenzo Cartario. En el *Argumento del primer lienzo*, sor Juana señala que la imagen del libro de Cartario está inspirada en una descripción de Pausanias. ¿De dónde sacó sor Juana esta información? Ya mencioné, en la Segunda Parte de este trabajo, al *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria. Pues bien, en el capítulo consagrado a Neptuno, Vitoria también se refiere a Pausanias al hablar de la imagen de Cartario y agrega "el cómo pintaron a Neptuno dícelo Cicerón y lo trae Cartario". Aunque sor Juana se complacía siempre en citar a sus autores con libresca delectación, no mencionó nunca a Vitoria. Sin embargo, si se coteja al *Neptuno alegórico* con el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, se advierte que con muchísima frecuencia las noticias que da sor Juana y las citas que hace, tanto de los dioses de la Antigüedad como de las autoridades en mitología, son las mismas que figuran en la obra de Vitoria. El número de pasajes repetidos prohíbe pensar que se trata de coincidencias. No es aventurado suponer que sor Juana, en lugar de acudir a las fuentes originales, consultaba las compi-

laciones y tratados de alta divulgación como los de Vitoria y la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, otro tratado de mitología muy popular en su tiempo. Como tantos eruditos a la violeta, escondía que sus noticias eran de segunda mano. Diré, en su abono, que ella manejaba un saber colectivo y transmitido por las obras de mitología sin variaciones apreciables.

No es fácil que sor Juana haya supervisado personalmente la construcción del arco: el voto de clausura le impedía salir. Sin duda dirigió los trabajos desde su celda. Escribió, además, un pequeño volumen que es la explicación de su alegoría. Está dividido en dos partes. La primera, en prosa, contiene la dedicatoria, la razón de la fábrica alegórica y descripciones detalladas de los motivos y asuntos de los ocho lienzos, las cuatro basas y los dos intercolumnios. Cada una de estas descripciones termina con un breve poema: décimas, octavas, cuartetos, epigramas latinos, salvo la del primer lienzo que remata con un soneto. La segunda parte, toda en verso, es la *Explicación sucinta del arco*. En realidad es una recapitulación y una metrificación de las descripciones de la primera parte. Toussaint piensa que debe ser de 1680 y que la edición completa de las dos partes es ligeramente posterior, tal vez de 1681. Si así fuese, la *Explicación sucinta* (en verso) sería la segunda publicación de sor Juana. La primera son los *Villancicos a San Pedro*, aparecidos en 1677.

En los lienzos, las basas y los intercolumnios estaban representados distintos episodios de la historia de Neptuno, convertidos en alegorías de los hechos, reales o supuestos, del marqués de la Laguna y enlazados con la imperial ciudad de México. Por ejemplo, en el lienzo tercero aparecía la historia de Delos, también recogida por Vitoria, que Neptuno transformó, de isla oscilante, en isla firme, alusión a México-Tenochtitlan: "ciudad sobre las ondas fabricada, / que en césped titubeante / ciega gentilidad fundó ignorante"; en el lienzo cuarto el dios salvaba a Eneas de la persecución de Aquiles, arquetipo del marqués que, como "el Padre de los Vientos poderoso, / cuánto más ofendido más piadoso"; en el lienzo quinto, Neptuno protegía a los *doctos* centauros de la maza de Hércules, y el marqués, a semejanza del dios marino, era "de las letras el mejor

asilo";¹ en el sexto lienzo se veía al Delfín, embajador de Neptuno ("Tulio escamado") ante la esquiva Anfitrite, transformado en constelación: "Oh México, a tu Neptuno aplaude [...] el Delfín brilla en el cielo y anuncia que es todo feliz con su augurio"; en el séptimo, el dios acepta ser vencido por Minerva en su competencia con ella sobre poner nombre a Atenas, vencimiento que es victoria pues, en contra de lo que afirma la generalidad, Minerva no es hija de Júpiter sino de Neptuno, es decir, de la sabiduría misma, "según lo dice Natal Conti siguiendo a Pausanias"; y así sucesivamente...

El arco y su doble explicación, en prosa y en verso, contenían dos peticiones. La primera, simbolizada en el segundo lienzo con la pintura de "una ciudad ocupada por las saladas iras del mar", pedía al virrey que ejecutase las obras del desagüe del valle de México, como Neptuno había captado en una laguna las aguas del río Peneo. Sor Juana resumía la súplica en una octava real, bajo el mote *Opportuna interventio*: "quede ya la cabeza de Occidente / segura de inundantes invasiones". En el otro lado del octavo lienzo se había pintado a la catedral de México tal como estaba en aquellos años, sin terminar; enfrente aparecía el muro de Troya, cuya edificación se atribuía a Neptuno. Sor Juana de nuevo sigue muy de cerca a Vitoria; como el mitólogo español, contrapone la opinión de Ovidio, que imputa la construcción del muro a Apolo, con la de Virgilio, que dice ser obra de Neptuno. Sor Juana cita los mismos versos de Ovidio y Virgilio que Vitoria. Al final, pide la ayuda del virrey para terminar el templo y remata la alegoría con otra octava real.

El *Neptuno alegórico* es un perfecto ejemplo de la admirable y execrable prosa barroca, prosopopéyica, cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas, agudezas, antítesis, coruscante de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada por sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina. No importa: la abundancia de citas, referencias y alusiones librescas —cuatro o cinco por pá-

¹ Este episodio es uno de los raros en que sor Juana se aparta de Vitoria, para el que los centauros no son doctos sino abominables y lascivos monstruos.

gina— nos da una idea bastante completa de las lecturas de sor Juana y de sus preferencias intelectuales y literarias.

La parte en verso, *Explicación sucinta*, aunque menos interesante, es de mayor valor estético. A pesar de ser una obra de encargo contiene, como siempre, líneas y pasajes felices. La dedicatoria, en octosílabos asonantados, cumple un triple fin: elogiar al nuevo virrey, al saliente (fray Payo) y al cabildo. Gran cortesana, sor Juana sobresale en el arte de la lisonja ingeniosa. Las otras partes —ocho, una por cada lienzo— están escritas en la forma usual en este tipo de composiciones: la silva, versos de once y siete sílabas libremente aconsonantados. Sorprende, una vez más, la maestría de la versificación. Cada línea es una unidad viviente y flexible; las sílabas, movidas por los acentos y las cesuras, se unen y separan, se levantan y caen con una ondulación que evoca al mar y, también, a un campo de trigo.

La versificación de sor Juana es una de las más pulcras y refinadas del idioma. Muy pocos poetas de nuestra lengua la igualan y se cuentan con los dedos los que la aventajan. La silva fue escrita a la luz (y la sombra) de Góngora. Luz y sombra domadas por un temperamento menos rico y poderoso pero más reflexivo. Resplandores refrenados hasta convertirse en templadas claridades: “en trono transparente / constelación luciente”. La *Explicación sucinta* termina con un soneto en el que, entre retorcimientos y reverberaciones, brotan unos tercetos con resonancias neoplatónicas. Sor Juana invita al virrey a transponer el arco y entrar en la catedral:

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza
es chico el templo, amor os edifica
otro en las almas de mayor firmeza
que de mentales pórfidos fabrica:
que como es tan formal vuestra grandeza,
inmateriales templos os dedica.

El arco era un retrato alegórico de Tomás de la Cerda. La sección en prosa justifica esta alegoría y la despliega. Comienza explicando que para representar a sus dioses —seres inmateriales y que “carecían de toda forma visible”— los antiguos egipcios acudieron a los jeroglíficos, “y esto hi-

cieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas". Por la misma razón, y también "por reverencia y respeto", no ha sido descabellado "buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en el conde de Paredes". A continuación, sor Juana explica por qué escogió una fábula de la Antigüedad como alegoría del virrey, sin que esto invalide de mentirosa la comparación, pues "las fábulas tienen su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes [...] o inventores de las cosas". Neptuno le pareció ser "un dibujo de Su Excelencia tan verdadero como lo dirán las concordancias de sus hazañas". Se embarca entonces en la genealogía y hazañas de Neptuno, con gran acopio de citas de los mitólogos en boga —Cartario, Pierio Valeriano, Natal, Textor— y de los poetas y autoridades clásicas —Macrobio, Cicerón, Plinio, Ovidio, Homero— sin excluir a los Padres de la Iglesia y a la Biblia.

La genealogía de Neptuno que nos representa sor Juana no es inusitada, para su época, pero sí es tendenciosa. Más adelante trataré de mostrar la razón de esta curiosa genealogía. Según Juana Inés fue madre de Neptuno "la diosa Opis o Cibeles, la cual es la misma que Isis, por representar estos dos nombres la Tierra, a la cual llamaron *Magna Mater* [...] Lo mismo significa Isis en sentir de Natal: *Io modo Luna dicta est, modo credita est Terra...*" (Io llamada Luna, creída Tierra.) La transformación de Opis en Isis, de Isis en Io y de Io en vaca le permite, siguiendo a los tratados de mitología de la época, acentuar el carácter egipcio de la diosa y, por derivación, de su hijo, que ya no es Neptuno, el dios marino de griegos y romanos; mejor dicho, que sin cesar de serlo, es también Harpócrates (Horus), divinidad del silencio, hijo de Isis y adorado por los egipcios en la forma de un niño-dios. Sor Juana estaba fascinada por la figura de Harpócrates (lo cita de nuevo en *Primero sueño*) y recuerda que San Agustín lo llamó "dios grande del silencio". La misma cita figura en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (capítulo XIII: *De Harpocrato, dios del Silencio*); sor Juana sigue muy de cerca a Vitoria —otra vez: sin mencionarlo— en el resto de sus

noticias sobre esta divinidad egipcia, como cuando muestra que Harpócrates es el dios que los griegos llamaban Sigalión.

Hay un momento en que el tejido de analogías de que está hecho todo sincretismo se deshilvana en esta o aquella parte: Neptuno es Harpócrates y Harpócrates es silencio y silencio es Sigalión pero ¿Neptuno es silencio? La relación entre el primer término y el último se adelgaza tanto que amenaza romperse. Con fingida ingenuidad sor Juana confiesa "no haber visto en autor alguno" (aunque agrega enseguida, no sin coquetería: "de los pocos que yo he manejado"), "la razón de haber los antiguos venerado a Neptuno como dios del silencio..." La verdad es que Neptuno, dios marino, violento y más bien temible, estaba asociado a la doma de caballos y a la navegación, no al silencio. No obstante, torciendo un poco más el hilo de la analogía, sor Juana aventura una explicación: "por ser dios de las aguas, cuyos hijos, los peces, son mudos, como los llamó Horacio: *O mutis quoque piscibus / donatura cygni, si libeat, sonum.*" (Oh, a los mudos peces pudieras dar, si lo quisieras, el canto de los cisnes.) Ni la explicación es una explicación ni la cita de Horacio viene a cuento, salvo para hacer del tempestuoso e imprevisible Neptuno un dios hermético y silente.

La cita de Horacio aparece también en Vitoria, sólo que no a propósito de Neptuno sino del silencio y sus deidades: Harpócrates, Sigalión, Angirona o Angerona.² Y hay más: todas las citas y asociaciones que hace sor Juana en este período vienen de Vitoria (quien, a su vez, las tomó de Pierio, Cartario y otros). Vale la pena comparar los textos de sor Juana y de Vitoria como un ejemplo de los métodos de nuestra poetisa:

Sor Juana:

Por lo cual a Pitágoras, por ser maestro del silencio, lo figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los ani-

² Sobre la diosa *Angerona*, diosa del solsticio de invierno, divinidad de los *augustos dies*, ese período angustioso en que la luz solar disminuye, véase *La Religion Romaine Archaique* (París, 1966) de Georges Dumézil. Es particularmente interesante la observación sobre el valor mágico del silencio como energía espiritual concentrada.

males; y así era proverbio antiguo: *pisce taciturnior* [más callado que un pez]; y los egipcios, según Pierio, lo pusieron por símbolo del silencio; y Claudiano dice que Radamanto convertía a los locuaces en peces, porque con eterno silencio compensasen lo que habían errado hablando: *Qui iusto plus esse loquax, arcanaque suevoit / prodere, piscosas fertur victurus in undas: / ut nimiam pensent aeterna silentia vocem* [Quien solió ser locuaz más de lo justo y reveló los secretos es llevado a las ondas cargadas de peces: para que con su silencio eterno expíe su voz desbordada].

Vitoria:

Fue Pitágoras gran maestro de enseñar a callar, y así sus discípulos lo figuraron en el pece: porque entre todos los animales sólo éste es mudo, y fue proverbio antiguo: *pisce taciturnior*, más callado y más mudo que el pece: y así lo pusieron los egipcios, según dice Pierio, por símbolo del silencio [...] y Claudiano atribuye el mudo silencio a los peces cuando introduce a Radamanto, juez de los infiernos, condenando a los hombres locuaces y parleros que han tenido el atrevimiento de descubrir y manifestar los ocultos secretos, en pena de lo cual los transformaba y convertía en peces y estos son los versos de Claudiano: *Qui iusto plus esse*, etcétera, etcétera.

Genealogía sincretista: el arquetipo del marqués de la Laguna no era realmente el grecorromano Neptuno sino una divinidad compuesta, en la que se acoplaban distintos atributos y deidades, entre ellas y principalmente un dios niño egipcio (Horus) en su forma helenizada: Harpócrates. El proceso de transformación de sor Juana tendía a intelectualizar e interiorizar a Neptuno para convertirlo, de dios tempestuoso y progenitor de monstruos espantables como Polifemo y el gigante Anteo, en una deidad civilizadora cuyos atributos eran la sapiencia, la cultura y el arte. En cuanto a Isis:

Esta Isis tan celebrada fue aquella reina de Egipto a quien Diódoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su *Historia*; un libro entero escribió Plutarco de este asunto; Pierio Valeriano muchos capítulos; Platón muchos elogios, el cual en el libro II de *Legib* [Leyes], tra-

tando de la música de los egipcios, dijo: *Ferunt, antiquissimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata* [Dicen que aquellos cantos, algunos muy antiguos, eran poemas de Isis].

Así pues, Isis era no sólo diosa de la sabiduría sino poetisa.

Después de hacer el retrato de Neptuno, sor Juana lo compara con don Tomás de la Cerda. Aunque descabellada, esta comparación no carece de gracia: Neptuno es hijo de Saturno y Tomás de la Cerda es de estirpe real; Neptuno es hijo de Isis (la Sabiduría) y Tomás de la Cerda es descendiente de Alfonso el Sabio; Neptuno es hermano de Júpiter, el dios del cielo, y Tomás de la Cerda lo es del duque de Medinaceli (*coeli* = del cielo); Neptuno es dios del agua y Tomás de la Cerda es marqués de la Laguna; Neptuno, dios de los edificios, levantó la muralla de Troya y Tomás de la Cerda es conde de Paredes; Neptuno inventó el arte de montar a caballo y Tomás de la Cerda es marqués, vocablo celta que quiere decir prefecto de los caballeros; la insignia de Neptuno es el tridente y en el bastón de virrey de don Tomás de la Cerda se cifra la triple potestad: la marcial, la civil y la criminal; etcétera, etcétera.

La condesa de Paredes también figuraba en el arco. Además del primer lienzo, en el que aparecía como Anfitrite, desnuda y de pie sobre una concha marina, estaba representada en los dos intercolumnios. En uno de ellos el mismo mar sirvió de jeroglífico a la hermosura de María Luisa Manrique de Lara: "la belleza de María es Mar que se lleva a los ojos". La condesa era de la casa de Mantua, de modo que en el otro intercolumnio se pintó "una nave en medio de la mar y arriba el Lucero" (Venus):

Cuando se llegó a embarcar
de Mantua la luz más bella,
tener el mar tal estrella
fue buena Estrella del Mar.

El *Neptuno alegórico* comienza con una comparación entre los jeroglíficos egipcios y el arco erigido en honor del virrey. Para sor Juana el arco era un jeroglífico, uno más, dentro de la vasta representación alegórica que era el universo. El

siglo XVII fue el siglo de los emblemas y sólo desde y dentro de esa concepción emblemática del universo podemos comprender la actitud de sor Juana. El redescubrimiento de la escritura jeroglífica, en el siglo XV, provocó el nacimiento del arte de los emblemas que, dos siglos más tarde, en manos de los jesuitas, se convirtió en un sistema de interpretación del mundo y en un instrumento pedagógico y didáctico.³ Pero los jeroglíficos y los emblemas no sólo eran representaciones del mundo sino que el mundo mismo era jeroglífico y emblema. No se veía en ellos únicamente una escritura, es decir, medios de representación de la realidad, sino a la realidad misma. Entre los atributos de la realidad estaba el ser simbólica: ríos, rocas, animales, astros, seres humanos, todo era un jeroglífico, sin cesar de ser lo que era. Los signos adquirieron la dignidad del ser; no eran un trasunto de la realidad: eran la realidad misma. O más exactamente: una de sus versiones. Si la realidad del mundo era emblemática, cada cosa y cada ser era símbolo de otra. El mundo era un tejido de reflejos, ecos y correspondencias.

La conjunción entre la visión emblemática del universo y el neoplatonismo era fatal. El encuentro se produjo en la Florencia de Cosme de Médicis y sus primeros protagonistas fueron Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola y sus discípulos y amigos. El hecho de que los jeroglíficos egipcios fuesen indescifrables, les daba un estatuto ontológico distinto al del mero signo lingüístico. (Sólo con Champollion la escritura egipcia perdió esta dignidad.) Además, precisamente por ser egipcios, los jeroglíficos eran una suerte de materialización misteriosa de la sabiduría original, tal como había sido revelada a los hombres por los fundadores de la *prisca theologia*, los maestros de Platón y Plotino. Entre estos primeros filósofos el más antiguo y el más sabio había sido Hermes Trismegisto. Desde sus comienzos el neoplatonismo renacentista fue un hermetismo y ese hermetismo fue un "egipcianismo". En su prefacio al *Pimandro*, uno de los tratados del *Corpus hermeticum*, Ficino dice: "en los tiempos en que nacía Moisés, florecía el astrónomo Atlas, hermano del físico Prometeo, abuelo maternal del viejo Mercurio, cuyo nieto fue Mercurio Trismegisto [...]"

³ Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, París, 1967.

al que se ha llamado el fundador de la teología". Ficino atribuía la invención de los jeroglíficos a Hermes. Veía en ellos —y no sólo en ellos: en las pirámides, los obeliscos y los otros monumentos de Egipto— expresiones simbólicas, formas materiales en las que se había manifestado la sabiduría original o "primera teología".

La interpretación "egipcia" del platonismo no era una novedad. Jámblico mismo había ya intentado una fusión entre los rituales orientales, sobre todo los egipcios, y la filosofía platónica. La Antigüedad grecorromana vivió siempre fascinada por Egipto, desde Herodoto. La religión egipcia, especialmente el culto a Isis, penetró profundamente en Siria, Asia Menor, Grecia, Roma y, más tarde, en Galia y Germania. A la religión de Isis debemos una de las novelas más hermosas de nuestra civilización —*Las metamorfosis*— y el ensayo de Plutarco sobre Isis y Osiris. El sincretismo griego hizo del dios Thot, inventor de las artes y las ciencias, el Hermes tres veces grande (Trismegisto) de la tradición hermética. Los textos herméticos se sitúan, según Festugière, entre el primero y el tercer siglo después de Cristo, es decir, son claramente posteriores a Platón.⁴ Se ha discutido mucho sobre la importancia y la cuantía de los elementos realmente egipcios en el gnosticismo hermético. Para Festugière las ideas son esencialmente griegas, aunque el barniz sea egipcio. Bloomfield piensa que "esos escritos son principalmente obra de neoplatónicos egipcios influidos por la teología estoica, judaica y persa, tanto como por creencias nativas egipcias y por Platón, especialmente por el *Timeo*".⁵ Así nació un Egipto quimérico y cuyos rasgos fantásticos serían acentuados por el Renacimiento y la Edad Barroca.

El hermetismo neoplatónico se extendió por toda Europa durante el siglo xvi. Su influencia impregnó no sólo a la filosofía y la teología sino también a la literatura y la poesía. En la corte de los Valois, protegidos alternativamente

⁴ A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, París, 1950-1954 (4 volúmenes). Los textos herméticos han sido editados y traducidos por A. D. Nock y A. J. Festugière, *Corpus Hermeticum*, París, 1945-1954 (4 volúmenes).

⁵ M. W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, Michigan, 1952. Citado por Frances A. Yates en *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964. [Trad. castellana en Seix Barral, en prensa.]

por Diana de Poitiers y Catalina de Médicis, los poetas profesaron un neoplatonismo impregnado de hermetismo. Una de las figuras centrales de ese gran momento poético fue Pontus de Tyard, obispo de Châlons. Poeta admirado por Ronsard, amigo de Maurice Scève y cantor de Louise Labé, Tyard no temió afirmar que en la tradición "egipcia" se anunciaba el misterio cristiano trinitario: "De la santa escuela de Egipto [...] ha descendido hasta nosotros la secreta doctrina y la sabiduría del número ternario..." En Inglaterra el hermetismo neoplatónico influyó en Philip Sidney y desde su círculo se prolongó hasta el XVII con los neoplatónicos de Cambridge. Dos de los libros que publicó Giordano Bruno durante su estancia en Inglaterra —*Spaccio della bestia trionfante* y *De gli eroici furori*— están dedicados a Sidney. Recientemente Frances A. Yates ha señalado que no sería imposible que Shakespeare se haya inspirado en Bruno como modelo de Berowne, el poeta cortesano de *Love's Labour's Lost*.

En el hermetismo neoplatónico renacentista hay que distinguir tres elementos: el filosófico propiamente dicho, mezcla de platonismo auténtico y de ideas extraídas del *Corpus hermeticum*, la Cábola y otras fuentes; la nueva ciencia, especialmente la astronomía y la física; y una visión mágica del universo, derivada de la alquimia, la astrología y otras ciencias ocultas. Sobre esto último hay que decir que los "magos" del siglo XVI, como John Dee, por su continua manipulación y experimentación con los elementos naturales prepararon el empirismo de la ciencia moderna. Las preocupaciones científicas y las mágicas estaban de tal modo imbricadas que es imposible separarlas. Esto es cierto no solamente para las figuras menores como Cornelio Agrippa y John Dee sino para Giordano Bruno y Tommaso Campanella. Bruno hace suyas las ideas de Copérnico y les da por primera vez una formulación filosófica; al mismo tiempo, se sirve de la nueva física y la nueva astronomía para justificar a la magia. A reserva de volver sobre esto al estudiar *Primero sueño*, subrayo por ahora la fusión entre hermetismo y egipcianismo. En su *Spaccio della bestia trionfante*, Bruno dice: "Egipto, la gran monarquía de las letras y la nobleza, es el padre de nuestras fábulas, metáforas y doctrinas." Al referirse a la escritura egipcia confunde, si-

guiendo a su época, los jeroglíficos con los emblemas —ya la época helenística había incurrido en el mismo error— y dice que “con esas letras sagradas [...] que eran imágenes [...] los egipcios lograron con maravilloso ingenio apropiarse del lenguaje de los dioses”.

El siglo xvii es la línea de división entre este tipo de pensamiento y el de la modernidad. El hermetismo comenzó a declinar cuando, en 1614, un hugonote refugiado en la corte de Jacobo I, el helenista Isaac Casaubon, probó que el *Corpus hermeticum* pertenecía a los primeros siglos de la era cristiana. El triunfo del pensamiento de Descartes y los avances de la física y la astronomía newtoniana precipitaron la ruina del hermetismo. No obstante, se sobrevivió a lo largo del xvii no sólo en movimientos de esoterismo religioso como el de los rosacruces sino en figuras que ejercieron una gran influencia intelectual en su época. Entre ellas están la del inglés Robert Fludd y la del jesuita alemán Atanasio Kircher (1601-1680), de universal renombre en su siglo. Fludd fue célebre por sus polémicas con el padre Mersenne, el amigo de Descartes, y con Kepler. La personalidad de Kircher espera todavía una biografía moderna.⁶ Huyendo de la ocupación sueca en Alemania, se refugió primero en Avignon y, después, se instaló en Roma. Allí vivió durante cuarenta años, hasta su muerte. Logró reunir una rica colección de antigüedades orientales, libros, manuscritos e instrumentos científicos. Kircher fue un autor fecundo y sus obras fueron muy leídas y estimadas en su siglo. Frances A. Yates lo compara con “un Pico de la Mirandola del siglo xvii” y señala que se propuso hacer una síntesis de las grandes tradiciones religiosas que “incluía áreas que Pico no había conocido, como México y Japón, estudiadas por las misiones jesuitas”. El sincretismo de Kircher era más amplio que el de Sigüenza pero obedecía a la misma política espiritual y se inspiraba en un propósito semejante: una síntesis cristiana de las religiones universales.

⁶ En 1974 el padre jesuita Conor P. Reilly publicó *Athanasius Kircher, Master of a Hundred Arts* (Roma-Wiesbaden, 1974), excelente como información de los innumerables trabajos científicos de Kircher y de su evolución intelectual. Sin embargo, apenas si trata, de paso, el hermetismo de Kircher. Tampoco se ocupa, tal vez por razones religiosas, de su sincretismo.

Hombre de gran ingenio y facundia, erudito poseído por un delirio de interpretación exclusivista que lo acerca a muchos de nuestros contemporáneos, Kircher creyó encontrar en la civilización egipcia la clave universal para descifrar todos los enigmas de la historia. Naturalmente ese Egipto era el de la tradición hermética. En varios libros que fueron muy celebrados y comentados —*Prodomus Cop-tus* (1636), *Oedipus Aegyptiacus* (1652)— demostró con temible erudición y verba que la India, la China y el antiguo México debían sus artes, religiones, ciencias y filosofías al Egipto de la tradición hermética. Tres ejemplos entre miles: Confucio no es otro que el sabio llamado por los egipcios Thot y por los griegos Hermes; los brahmanes adoran en sus pagodas a Isis y andan vestidos de lino y apoyados en su bastón como los sacerdotes egipcios; los magos y adivinos de México seguían en sus ritos a los hierofantes egipcios y a los gimnosofistas de la India; fue el ejemplo egipcio el que inspiró a los constructores de las pirámides mexicanas. *Oedipus Aegyptiacus* contiene un capítulo sobre el paralelismo entre la religión egipcia y la americana. Los lectores novohispanos de Kircher deben haber acogido estas noticias con inmensa y comprensible emoción.

El sincretismo jesuita asume en la obra de Kircher un carácter total y que abarca todos los tiempos y todos los espacios. La Roma católica es el centro al que convergen todas las religiones y la prefiguración de ese centro, verdadero puente entre el cristianismo y las otras religiones, es el antiguo Egipto y su profeta Hermes Trismegisto. El *Oedipus Aegyptiacus* está empedrado de citas del *Corpus hermeticum*, especialmente del *Pimandro* y del *Asclepius*. Kircher creía, como Pontus de Tyard, que Hermes había presentado el misterio de la Trinidad. La gran pasión de Kircher, dice Frances A. Yates, fueron los jeroglíficos y, como todos en su época, los vio como emblemas, es decir, no como una escritura sino como pinturas simbólicas que escondían verdades divinas:

Hermes Trismegisto, el Egipcio, fue el primero que usó los jeroglíficos, convirtiéndose así en el príncipe y el padre de toda la filosofía y la teología egipcias [...] grabó sus ideas en piedras y rocas eternas y así pudieron saber de Dios y

de las cosas divinas Orfeo, Museo, Lineo, Pitágoras, Platón, Parménides, Homero, Eurípides...

Los jeroglíficos no eran sino representaciones simbólicas, emblemas, de las ideas del *Pimandro* y los otros tratados herméticos.

El hermetismo también penetró en España pero sus huellas son menos visibles que en Italia, Francia, Inglaterra y Alemania. La ortodoxia de la monarquía española y su política beligerante en materia religiosa, explican el carácter más bien discreto e incluso subterráneo del hermetismo español. Pero no tanto como lo supone la visión usual y estereotipada de la historia de España. Recientemente se ha descubierto su influencia en nadie menos que en Juan de Herrera, el arquitecto de Felipe II. Un estudioso inglés, René Taylor, ha mostrado que tanto Herrera como Felipe II coleccionaban las obras herméticas.⁷ Según Taylor es notable la similitud de las preocupaciones mágico-arquitectónicas de Herrera y las de John Dee, el astrólogo de Isabel, amigo y guía de Bruno durante su estancia en Londres. Dice Taylor:

Ambos, Dee y Herrera, fueron matemáticos pero a su interés por las matemáticas racionales se unía su pasión por la *mathesis* o matemáticas místicas [...] Los dos fueron entusiastas seguidores de Lulio [...] y se interesaron en el hermetismo, la astrología y la cábala.

Taylor agrega que Felipe II no sólo tenía en su biblioteca las obras de Dee sino que lo había conocido personalmente pues el mago inglés había trazado su horóscopo. Las relaciones entre Dee y ciertos círculos españoles interesados en estas materias deben haber sido bastante íntimas; entre los objetos pertenecientes a Dee, adquiridos hace poco por el Museo Británico, se encuentra un espejo azteca de obsidiana. Dee estuvo en los Países Bajos y durante su estancia lo visitaban muchos nobles del séquito de Carlos V. Alguno de ellos debe haberle obsequiado el espejo mexicano.⁸

⁷ René Taylor, *Architecture and Magic: Consideration on the Idea of the Escorial*, en el volumen *Essays in the History of Architecture, presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967.

⁸ Cf. Frances A. Yates, *Theatre of the World*, Chicago, 1969. La erudita inglesa cita un artículo de Hugh Tait ("El espejo del de-

El tema del hermetismo en las letras hispanas de los siglos XVI y XVII no ha sido estudiado pero, incluso si nuestras noticias son incompletas y fragmentarias, no es aventurado pensar que su influencia fue mayor de la que se supone. Hace falta una investigación cuidadosa sobre el tema, tal como se ha hecho en el caso de los poetas de la Pléyade en Francia o de Spenser y Sidney en Inglaterra. Por ejemplo, habría que detenerse un poco en el platonismo de Lope de Vega. Un examen más bien somero de *La Dorotea* —una de sus obras más personales no sólo por su carácter autobiográfico sino porque expone su filosofía del amor y es un repertorio de sus ideas y lecturas— revela inmediatamente su familiaridad con el neoplatonismo. Abundan las citas y alusiones a Ficino, Pico de la Mirandola, León Hebreo y, claro, no faltan las referencias a Natal Conti, Alciato y Textor.

La aprobación del *Teatro de los dioses de la gentilidad* es de Lope de Vega. Ahora bien, en el capítulo dedicado a Hermes (*De Mercurio Trismegisto, nieto del dios Mercurio*), Vitoria dice:

Mercurio el filósofo [o sea: Thot] tuvo el sobrenombre de Trismegisto porque fue grande en tres cosas: grande en el Sacerdocio, grande en la ciencia de la Filosofía y muy grande en la Teología [...] pues alcanzó algunos de los misterios de la Santísima Trinidad y los confesó.

Esta interpretación sincretista de algunos de los tratados del *Corpus hermeticum* era corriente, según se ha visto, entre los neoplatónicos. Vitoria añade:

Ninguno de los filósofos antiguos dice palabras más sacadas al pie de la letra, sacadas de la Sagrada Escritura, que Mercurio Trismegisto: y en el libro llamado *Asclepio*, en el capítulo cuarto, trata Trismegisto de las cosas de la creación casi al pie de la letra como las escribió Moisés en el Génesis.

En su *Aprobación* Lope de Vega dice que el libro del padre Vitoria contiene

monio: el *speculum* mágico del doctor John Dee") recogido en Horace Walpole, *writer, politician and connoisseur*, Yale, 1967.

una lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fábulas [...] y en cuyos ornamentos los teólogos de la gentilidad, desde Mercurio Trismegisto hasta el divino Platón, hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas, como consta del *Pimandro* y el *Timeo*, que los egipcios por cosas sagradas tanto escondieron del vulgo.

4. LA MADRE JUANA Y LA DIOSA ISIS

DESPUÉS de esta digresión podrá entenderse mejor la actitud de sor Juana y la verdadera significación del *Neptuno alegórico*. Ya señalé que en las primeras páginas de la explicación en prosa (*Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*) sor Juana hace descender a Neptuno de Isis. Lo convierte así en una deidad egipcia. Había ciertas razones —unas de orden histórico y mitológico, otras internas e interesadas— para esta identificación. Bajo Ptolomeo Soter nació el culto sincretista de Osiris/Serapis. Ese culto fue propagado por los mercaderes y marineros egipcios por todos los puertos del Mediterráneo.¹ La popularidad del culto de Serapis en los puertos explica que a veces fuese identificado con Poseidón y, más tarde, con Neptuno. Pero a sor Juana le interesaba sobre todo subrayar los nexos entre Neptuno y la sabiduría. Para convertirlo en hijo de Isis se vale del mismo método de Sigüenza y Góngora, un método universalmente empleado por los mitólogos del Renacimiento y la Edad Barroca. Sor Juana señala que Cartario “equivoca” —o sea confunde, funde— a Minerva y a Isis. En verdad, las dos diosas son la misma que no es otra que aquella

que los autores antiguos han nombrado con grandísima diversidad: Apuleyo la llama Rea, Venus, Diana, Belona, Ceres, Juno, Proserpina, Hécate y Ramnusia. Diódoro Sículo dice que Isis es la que llamaron Luna, Juno y Ceres; Macrobio opina que no es sino la Tierra, o la naturaleza de las cosas.

A pesar de esta pluralidad de nombres y atributos, sor Juana sostiene que “no es difícil averiguar quién sea esta tan repetidas veces mencionada Isis”: todos esos nombres son maneras de llamar a la sabiduría. Para probarlo acude a Jacques Bolduc —un autor también muy citado por Vitoria— que dice que

¹ Franz Cumont, *Les Religions Orientales dans le Paganisme Romain*, París, 1911.

los antiguos habían dado a la sabiduría diversas apelaciones, originadas todas de haber algunos fingido, para dar autoridad a su doctrina, algunas diosas asistentes suyas, a cuya dirección decían deber lo que de las ciencias alcanzaban, como fue la Egeria de Numa, la Urania de Avito, la Eunoia de Simón Mago...

Así, Isis es uno de los nombres de la sabiduría, el más ilustre, pues está enlazado a la tradición hermética del Egipto, en la cual confluyen la sabiduría pagana y la revelación bíblica.

No deja de ser extraordinario que sor Juana cite entre los antiguos nombres de la sabiduría a nadie menos que a la consorte de Simón Mago, un personaje descrito como un impostor en los *Hechos de los Apóstoles* y al que varios autores cristianos y Padres de la Iglesia —Justino Mártir, Hipólito, Ireneo, Tertuliano— pintan con tinta negra y cubren de invectivas. Sor Juana no podía ignorar que la mujer del gnóstico Simón se llamaba Helena y que él la había recogido en un burdel de Tiro; en el cuerpo de la prostituta se había refugiado, decía Simón, la caída Ennoia (Eunoia), esto es, la Sapiencia divina. No menos sorprendente es que sor Juana —coincidiendo en esto con los gnósticos y los herméticos— atribuya un sexo al Espíritu y que ese sexo sea precisamente el femenino. En efecto, como *sophía* (sabiduría), las palabras *ennoia* y *epinoia*, frecuentemente usadas por los gnósticos y que significan pensamiento e idea, son femeninas.² La idea de una naturaleza caída es común al gnosticismo y al cristianismo pero en el primero aparece un elemento esencialmente extranjero a la visión cristiana del universo: la creencia en un Espíritu femenino. El gnóstico ve al mundo en parejas, todas ellas derivadas de un doble principio: *nous* (mente, espíritu) y *epinoia* o *ennoia* (pensamiento). Por eso se ha dicho que la gnosis puede verse como “un grandioso misterio sexual”. Sor Juana conoció estas ideas indirectamente, a través de los tratados sincretistas de mitología, los libros del padre Kircher y otras obras más o menos tocadas por las especulaciones del hermetismo neoplatónico. Así, afirma que la sabiduría

² Cf. Hans Jonas, *The Gnostic Religion*, Boston, 1963, y H. D. Leisegang, *La Gnose*, París, 1951.

es de esencia femenina y, sin decirlo expresamente, insinúa que lo que llamamos espíritu o idea también es femenino.

Estas ideas eran claramente heréticas y sin duda por esto sor Juana recurre a una no menos asombrosa etimología de Isis. Vuelve otra vez a Bolduc que,

después de bien fundados discursos, dice: *De Misraim y Heber, primeros maestros de los egipcios y varones renombrados por la divina sabiduría, o por su doctrina tocante a la religión, sabemos que de un nombre hebreo duplicado viene el nombre de Isis. Ese nombre es Is, que significa varón.*

Esta etimología la pone al abrigo de toda sospecha: la diosa Isis es la personificación de la sabiduría pero su origen es doblemente masculino: Is-Is = dos veces varón. Además, el origen hebreo del nombre le da a la sabiduría encarnada en Isis un carácter distinto y superior a la de la griega Sofía, la latina Sapiencia o la gnóstica Ennoia. La sabiduría de Isis está directamente enlazada con la revelación bíblica, aunque este origen supernatural haya sido oscurecido después por siglos de paganismo. Del mismo modo que en las doctrinas de Hermes Trismegisto es transparente el misterio de la Santísima Trinidad, en la sabiduría egipcia de Isis hay un trasunto de la revelación bíblica. Así lo dice sor Juana:

Pero este nombre de Isis [se refiere al original hebreo] no fue de sabiduría como quiera [es decir, sabiduría profana], sino de la de Heber y la de Misraim, como el mismo Bolduc explicó: *De modo que la vaca que significa a Isis o a la divina sabiduría, de acuerdo con los varones que fueron los primeros jefes en Egipto después del diluvio, o sea Misraim y Heber, con algunos indicios era diferente de aquella que después existió.*

Y sor Juana concluye triunfalmente que hubo una época, antes de las adherencias paganas e idólatras, en la que Isis "representaba sólo a la sabiduría" —a la verdadera, la que tiene su fuente en la Biblia.

La etimología extravagante de Isis no es únicamente una singularidad barroca ni una argucia teológica para ponerse a salvo de ataques doctrinarios sino que revela, una vez

más, la contradictoria intimidad de sor Juana: es una decidida exaltación de la condición femenina y, simultáneamente, expresa una no menos decidida voluntad de trascender esa condición. La sabiduría es femenina pero la diosa que la personifica significa dos veces varón. (Esta paradoja, ¿no es la misma del movimiento femenino moderno?) Los enigmas mitológicos en que se deleitaba sor Juana son máscaras que, al ocultarla, la revelan. Pero en la predilección por Isis todavía es posible discernir otro elemento. Diosa cuyo nombre es la duplicación simbólica de varón y arquetipo femenino del más alto saber, el profano y el divino, Isis es también la "madre universal", la Magna Mater: la Tierra y la naturaleza misma. Isis había sido identificada, desde la época helenista, con Deméter, Afrodita, Hera, Io. En el caso de Io la conexión era más directa: la mayoría de los mitólogos refieren que Io, convertida en vaca y perseguida por el tábano de Juno, se refugia en Egipto, donde Júpiter apiadado la devuelve a su forma humana. Los egipcios, dice Vitoria, "la adoraron en figura de vaca y la llamaron la diosa Isis". Sor Juana repite esta versión y cita los mismos versos de Ovidio con que ilustra Vitoria su relato, aunque omitiendo la linda traducción del mitólogo: "En vaca de mujer, de vaca en diosa / mudada fue por su beldad y brío."

La identificación de Isis y Cibeles era un poco más difícil pero no imposible: según Cartario, Cibeles era la "gran madre" e Isis era también madre universal. Lo mismo sucede con la esposa del temible Saturno y madre de Neptuno, la diosa Opis, frecuentemente confundida con Rea y Cibeles. Todas estas diosas se resuelven en Isis que, a su vez, se transforma en una suerte de emblema secreto —aunque proclamado a voces— de la madre Juana Inés de la Cruz. La monja, "letrada insigne", proyecta sus deseos y anhelos en la misma divinidad que veneró Apuleyo y en cuya figura se enlazan la maternidad y la sabiduría. En la diosa se condensan las obsesiones de Juana Inés: Isis es la imagen de la maternidad y, al mismo tiempo, "la norma de la sabiduría gitana". Juana Inés, a través de Isis, trasciende la "masculinidad" inherente a la cultura y la "neutralidad" que le imponen los hábitos en una suerte de feminidad ideal y en una maternidad universal simbólica. El jurista

francés Tiraquelio (André Tiraqueau) “puso a Isis en el docto catálogo de las mujeres sabias: y fue en sumo grado pues fue la inventora de las letras de los egipcios...” La diosa se confunde con el saber, mejor dicho, *es el saber*: “Finalmente, tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella.” Esta idea no está en contradicción con la que se desprende de la interpretación que da sor Juana, en otro pasaje, del nombre de Isis: dos veces varón. Del mismo modo que la maternidad simbólica de la diosa, como madre de los signos, trasciende la maternidad natural, su ser mismo trasciende el mero saber humano, que es masculino. Sin cesar de ser mujer, Isis es dos veces varón: en ella los sexos, sin anularse, se reconcilian y transfiguran. Es la sabiduría en persona. Ambición descomunal: Juana Inés, madre y virgen, es de la estirpe de Isis y su nombre ha de figurar un día en la lista de las “mujeres sabias”.

La identificación con Isis, madre universal de las semillas, los seres vivos y los signos —es decir, dos veces madre— esconde un tercer elemento. Hay algo más y más decisivo, algo que ilumina el verdadero sentido, no del todo consciente, de la atracción que siente Juana Inés hacia Isis y la lleva a identificarse con ella. En la Segunda Parte aludí a la naturalidad con que la poetisa adopta, en algunos de sus poemas, el papel de “viuda”. Señalé que, tal vez, ella mató imaginariamente al padre ausente o, al menos, que vivió esa ausencia como el equivalente de la muerte. En un segundo momento, su imaginación poética opera una verdadera transmutación: transforma el fantasma del padre en la imagen del marido muerto y ella se convierte en su viuda. La analogía con el mito de Isis y Osiris es turbadora y significativa. Según el relato tradicional, el dios Seth asesina a Osiris, lo descuartiza y reparte sus pedazos por toda la Tierra. Isis lo llora, descubre uno a uno los catorce pedazos del cadáver divino, los junta y resucita a su marido muerto. La historia de la resurrección de Osiris completa la identificación de la “viuda” Juana Inés con la diosa: la maternidad se resuelve en la resurrección simbólica del pasado y sus muertos. Los agentes de la resurrección son los signos: las letras, la poesía. Así, a través de una larga y sinuosa *desviación* —en todos los sentidos de la palabra—

Juana Inés regresa a la feminidad y a la maternidad. Esta desviación es el equivalente de la peregrinación de Isis y sus trabajos en busca de los restos de Osiris. Pero la "masculinización" para apropiarse del saber masculino (los signos, las letras) y la "neutralización" de su sexo bajo el hábito religioso, no son tanto las etapas de un regreso a la feminidad y la maternidad naturales como los sucesivos momentos de una peregrinación —que es asimismo una transfiguración— hacia la *otra* maternidad que encarna Isis: Juana Inés es madre de obras poéticas vivas.

La transformación de Io en Isis le sirve para identificar a la vaca con la sabiduría y extraer así una curiosa conclusión: por esto "los hombres sabios se idearon [quiere decir: se representaron] en un toro [...] por ser símbolo de la sabiduría, sacrificaron a Neptuno el toro". El tema de la vaca e Isis está enlazado, en la tradición hermética, con el de la cruz egipcia. Un ejemplo notable de esta interpretación sincretista se encuentra en los apartamentos del papa Alejandro Borgia, en el Vaticano. Unos frescos de Pinturicchio decoran esas estancias; las pinturas representan la historia de Io y su transformación en Isis. En uno de los frescos, del llamado Salón de los Santos, puede verse a Isis, en el centro, sentada en un trono y con los emblemas de la sabiduría; a su derecha Moisés y a su izquierda Hermes Trismegisto. En otro de los frescos figura Apis —símbolo, a su vez, del toro de los Borgia— adorando a la Cruz. Otro y más extraño emblema sincretista: esa cruz no es otra que la llamada "cruz egipcia", en forma de letra *tau*, que según la tradición se encontraba en el templo de Serapis. Un emblema egipcio convertido en *signo* de las prefiguraciones cristianas del hermetismo. Ficino recogió esta tradición; Pico y otros la difundieron; Bruno la adoptó como una prueba más de que el cristianismo se había apropiado de los antiguos ritos y símbolos de la religión de los astros y los había deformado (creencia que le costó la vida). Cerca de un siglo más tarde, sin duda a través de Kircher, la tradición llega hasta sor Juana, que la adopta, según veremos en su momento, como tema de un villancico.

La única cita en italiano que aparece en la obra de sor Juana es una de Boccaccio, precisamente en el *Neptuno*

alegórico. No parece probable que sor Juana conociese el italiano; lo más seguro es que haya hecho, una vez más, una cita de segunda mano. Vitoria menciona, en el capítulo dedicado a Venus, el mismo verso de Boccaccio (*E giusto, Citherea, che ne mei regni / tu te confidi, essendo in quelli nata*). Dos de las obras de Boccaccio correspondían a las aficiones y preocupaciones de sor Juana: *De genealogia deorum gentilium* (*De la genealogía de los dioses de los gentiles*) y *De claris mulieribus* (*Mujeres preclaras*). No es fácil saber si sor Juana las leyó pero, de todos modos, a través de Vitoria, Cartario y otros, debe de haber tenido noticia de su contenido. Según Baltrušaitis la antología más completa de textos sobre Isis se encuentra precisamente en estas dos obras de Boccaccio.³ En ambas figura la transformación de Io en Isis. Las fuentes de Boccaccio fueron Ovidio y Macrobio, dos autores muy leídos por sor Juana; parte del tema de *Primero sueño*, según se verá, viene probablemente de Macrobio. Otro de los autores citados en el *Neptuno alegórico* es el poeta Pedro Crinito (Riccio), miembro del círculo neoplatónico de Florencia, amigo de Pico de la Mirandola y autor de unos diálogos que quizá sor Juana leyó: *De honesta disciplina*. Espejeos de la erudición: sor Juana cita un antiguo verso latino que es una cita de Crinito, aunque éste no menciona al autor: *Isis arte non minore protulit aegyptias*. (Con no menor arte Isis concibió las egipcias letras.)

Los autores más citados en el *Neptuno alegórico* son, naturalmente, los mitólogos. Todos ellos están ligados, directa o indirectamente, con el sincretismo hermético. Frances A. Yates indica que entre los libros de la biblioteca de John Dee figuraban, en primer plano, "los acostumbrados libros de referencia del Renacimiento: *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, *Mythologiae* de Natalis Comes (Natal Conti), los *Emblemas* de Alciato". Son los mismos autores que aparecen una y otra vez en el *Neptuno alegórico*. Valeriano era la gran autoridad en materia jeroglífica y alegórica pero Vincenzo Cartari (Cartario) ofrecía algo que tenía un interés particular: su libro *Le imagini de i dei de gli antichi* contiene una sistemática comparación entre las divinidades grecorromanas y las egipcias. Las láminas muestran con

³ Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*

frecuencia frente a frente las formas griegas y egipcias de las divinidades. Parece que Giordano Bruno se inspiró en las ilustraciones del libro de Cartario para su *Spaccio della bestia trionfante*. Según ya dije, sor Juana sacó del mismo volumen de Cartario las figuras de Neptuno y Anfitrite pintadas en el lienzo central de su arco.

Cubo hecho de conceptos-espejos, el *Neptuno alegórico* se multiplica: cada una de sus alusiones se refleja en otra que, a su vez, se proyecta en otra y así sucesivamente. Su lectura nos deja vislumbrar una sor Juana Inés de la Cruz muy distinta a la que tradicionalmente nos muestran sus biógrafos y críticos. Destaco, en primer lugar, la coloración "egipcia" de sus lecturas y aficiones intelectuales. La importancia de esta preocupación puede medirse incluso cuantitativamente. Para comprobarlo basta con un vistazo al índice de nombres que aparecen en el tomo IV de sus *Obras completas*. La palabra Egipto figura 31 veces y los nombres de personajes, ciudades, ríos y lugares egipcios otras 51 veces. Este cálculo no cuenta los sinónimos y los adjetivos (gitano, faraónico, egipcio, etc.) ni las menciones de monumentos, objetos y temas de cultura (pirámides, oráculos, jeroglíficos). Sor Juana es un ejemplo más de una de las enfermedades intelectuales de su siglo: la egiptomanía. Esta obsesión se prolonga hasta el iluminismo del siglo XVIII y el romanticismo del XIX. A ella le debemos, entre otras obras, *La flauta mágica* de Mozart. En segundo lugar: la erudición de sor Juana era más extensa que profunda. Ya señalé que con frecuencia sus fuentes eran las secundarias y derivadas: compendios, crestomatías y manuales. Además, sus noticias no eran muy frescas: el hermetismo neoplatónico había florecido un siglo antes. ¿Ignoraba las nuevas ideas y descubrimientos? No lo creo. Vitoria, nada sospechoso de heterodoxia, citaba a Copérnico aunque a continuación se afiliase a la astronomía de Tycho Brahe. Si Sigüenza y Góngora conocía a Descartes y Gassendi, ¿cómo podía ella ignorarlos? No los citaba por prudencia: no quería líos con el Santo Oficio. La sociedad de sor Juana, como las modernas sociedades totalitarias, no sufrió sólo del mal de la censura sino de otro más doloroso: la autocensura.

Entre sus lecturas favoritas estaba la del padre Atanasio

Kircher. Tanta era la admiración que le profesaba que no sólo lo cita varias veces sino que su nombre puede leerse, escrito a la latina, sobre el lomo de algunos de los libros que sirven de paisaje de fondo a sus dos retratos, el pintado por Miranda y el de Cabrera. El *Neptuno alegórico* es una obra de inspiración kircheriana, aunque sor Juana no cita en ella al jesuita alemán. La visión sincretista de Isis viene de Kircher y lo mismo la manía egipcia. En *Oedipus Aegyptiacus*, una obra que sin duda sor Juana conoció y estudió, Kircher se extiende largamente sobre el culto de Isis y Apis, enlazándolo con la tradición hermética y buscando siempre la conexión oculta entre ese Egipto neoplatónico y el cristianismo. Una de las ilustraciones del libro representa a Isis —*Polymorphus Daemon*— ornada con todos sus atributos, según la conocida descripción de Apuleyo. En el *Neptuno alegórico* hay más de un eco de todo esto: gran parte de las ideas de sor Juana vienen del *Oedipus Aegyptiacus* —“exhibición de erudición hecha de nombres y hechos incontrovertibles al servicio de la ficción”, dice Baltrušaitis. Pero los libros de Kircher no sólo contenían hipótesis fantásticas apoyadas en una erudición libresca sino que eran enciclopedias del saber de la época. Kircher se interesó en la física —sobre todo en la óptica—, la astronomía y las ciencias naturales. A pesar de su inclinación por la hipótesis y las interpretaciones caprichosas, el jesuita era un verdadero sabio y estaba en relación con las mejores mentes de Europa. Leibniz se interesó en la idea de Kircher, que atribuía un origen egipcio a los ideogramas chinos, aunque al final la rechazó:

Sé que algunos [se refería a Kircher] han creído que los chinos habían sido colonia de los egipcios, fundados en el pretendido parecido de los caracteres, pero ese parecido es ilusorio [...] Los caracteres egipcios son populares [...] mientras que los chinos son quizá más intelectuales...

Sor Juana estaba familiarizada no sólo con las especulaciones históricas y mitológicas de Kircher sino con sus trabajos científicos. En su carta al obispo de Puebla cita su libro sobre el magnetismo “el R. P. Atanasio Quirquerio, autor del curioso libro *De magnete...*” Había leído también el famoso tratado *Ars magna lucis et umbrae*, como lo deja

entender el pasaje de *Primero sueño* sobre la linterna mágica.

En la obra de Kircher confluyen tres corrientes opuestas: el catolicismo sincretista tal como lo representaba en el siglo xvii la Compañía de Jesús, el hermetismo neoplatónico "egipcio" heredado del Renacimiento y las nuevas concepciones y descubrimientos astronómicos y físicos. Kircher ofrecía a sus lectores, más que una síntesis de estos elementos contradictorios, una superposición de hechos, ideas y fantasías. Extraordinaria amalgama de saber y delirio razonante, su obra fascinó al siglo xvii. En Nueva España su influencia no se limitó a sor Juana. El testamento de Sigüenza y Góngora atestigua su popularidad. En ese conmovedor documento, después de dejar a la Biblioteca de San Pedro y San Pablo sus libros de matemáticas y astronomía, sus antigüedades mexicanas y la colección de manuscritos en castellano y en náhuatl que había logrado reunir, dice don Carlos: "asimismo dono a dichos M. R. PP. el juego de las obras del padre Athanasio Kircher para que con cuatro que a mí me faltan que hay en dicha librería de San Pedro y San Pablo quede cabal dicho juego..." Así pues, las obras de Kircher no sólo eran leídas y comentadas por intelectuales y eruditos como Sigüenza y sor Juana sino que figuraban en las bibliotecas de los colegios jesuitas. Para sor Juana, la obra de Kircher fue una ventana por la que pudo asomarse a las especulaciones más osadas y a los descubrimientos de la nueva ciencia sin peligro de ser acusada de herejía. A través de Kircher, autor ortodoxo, vislumbró los vastos territorios que se extendían más allá de las fronteras trazadas por la Iglesia. Territorios a un tiempo reales y quiméricos: un Egipto abstracto poblado de obeliscos tatuados de signos mágicos y de fórmulas matemáticas, enigmas pedantes e instrumentos científicos.

El caso de Kircher es extremo pero no único. La mezcla entre las creencias e ideas del neoplatonismo hermético, la alquimia, la Cábala y las nociones de la nueva ciencia fue una característica general del siglo xvii. Pocos espíritus fueron inmunes a la fascinación de Mercurio Trismegisto y los jeroglíficos egipcios. Hay que repetir que sin el hermetismo, la alquimia y las especulaciones mágicas, no hubiera sido posible el empirismo de la ciencia moderna. A

través de la actitud libre e irreverente de los "magos" ante la naturaleza y gracias a su interés en los fenómenos naturales, emergió la noción capital de *experimentación*. En este sentido, la autobiografía de sor Juana es un testimonio impresionante pues en sus páginas aparece, por primera vez en la historia del pensamiento hispánico, una actitud realmente moderna ante la naturaleza. El punto de vista de sor Juana no era ni el de la filosofía tradicional ni el de la religión; no se interesaba ni en la regularidad cósmica ni en los milagros sobrenaturales sino en los fenómenos naturales. Pero esta actitud hubiera sido impensable sin las interpretaciones y especulaciones que hacían en esos años espíritus como Kircher.

Subrayo, en fin, otro aspecto de la personalidad de Kircher, quizá el más significativo: fue uno de los eslabones de esa cadena que va de la Florencia neoplatónica de fines del siglo xv a las sectas iluministas que prepararon, en las postrimerías del XVIII, el romanticismo y el socialismo visionario de un Fourier. Por ejemplo, su nombre reaparece, con el de Fludd, en las grandes querellas de 1775 sobre el magnetismo, en vísperas de la Revolución francesa. De nuevo, como en el XVI y el XVII, se repite la amalgama entre ciencia positiva y esoterismo: "a la hora en que Montgolfier doma la atmósfera y Franklin capta el rayo, Mesmer pretende someter las energías espirituales".⁴ Por Kircher, sor Juana se enlaza a una tradición universal y todavía viva, una tradición que no ha cesado de inspirar a los poetas de nuestra civilización, desde el Renacimiento hasta la época contemporánea. Pero esta tradición, por su naturaleza misma, ha sido siempre una corriente subterránea. Sólo hasta ahora empezamos a conocer sus orígenes y percibimos sus ramificaciones. No deja de ser extraordinario que una de esas ramificaciones se encuentre en el México de fines del XVII y que se haya manifestado en uno de los textos más complejos, rigurosos e, intelectualmente, más ricos de la poesía de lengua española: *Primero sueño*.

Aunque sus fuentes son las mismas, el sincretismo de sor Juana se despliega en dirección opuesta al de Sigüenza. Las preocupaciones históricas y políticas no son centrales

⁴ Auguste Viate, *Les Sources Occultes du Romantisme (1770-1820)*, París, segunda edición, 1969.

en su pensamiento. En cambio, la desvela el lugar de la mujer en el mundo del espíritu y de ahí la mirada reflexiva con que interroga a Isis. Hay en ella una nota filosófica ausente en Sigüenza: quiere saber cómo está hecho el mundo. Los dos, el sabio criollo y la poetisa, rozan la heterodoxia pero por razones distintas y en zonas diferentes. Se ha dicho muchas veces que sor Juana es una escritora muy superior a Sigüenza. Hay que añadir que su superioridad no reside únicamente en el estilo. El espíritu de Sigüenza no era sintético mientras que el de sor Juana lo fue en alto grado. También lo aventajó en su capacidad para relacionar hechos, conceptos y situaciones. Ambas facultades, la de relacionar y la de sintetizar, son filosóficas en el sentido que daba Baudelaire a esa expresión cuando dice que "la imaginación es la facultad filosófica por excelencia".

Trabajo de encargo y ejemplo de adulación cortesana, el *Neptuno alegórico* es también una obra singular. No "un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales", como dice Menéndez Pelayo, sino un documento para la historia de las ideas en el mundo hispánico. Tampoco es "prosa barroca que nadie entiende" (Toussaint) ni es un lindo ejemplo de estética barroca (Francisco de la Maza).

Más certero fue el juicio de un oscuro contemporáneo suyo, el erudito Juan Miguel van der Ketten que, en su *Apelles Symbolicus* (Amsterdam, 1699), catálogo de símbolos y alegorías, cita al *Neptuno alegórico* con este elogio insólito: "algunos de los símbolos revelan una agudeza mayor de la que pudiera esperarse en una virgen". A sor Juana le habría complacido este elogio. En un poema escrito años más tarde se compara a la

aunque virgen, preñada
de conceptos divinos,
Pitonisa doncella
de Delfos...

El arco del *Neptuno alegórico* fue efectivamente un jeroglífico. Más exactamente: un emblema, un enigma. Adivinanza compuesta de tres términos que, como las ilustraciones de las láminas del libro de Cartario, eran figuras

dobles: Neptuno y el virrey; Anfitrite y la virreina; Isis y, escondida, la madre Juana Inés de la Cruz. El centro de ese enigma hecho de conceptos y entretejido de alusiones eruditas —invisible pero presente como los misteriosos espíritus que movían a las estatuas de Hermes— era ella misma.

Cuarta Parte

SOR JUANA INES DE LA CRUZ

(1680-1690)

1. *Lisonjas y mercedes*
2. *Concilio de luceros*
3. *Religiosos incendios*
4. *El reflejo, el eco*
5. *Reino de signos*
6. *Diversa de sí misma*

1. LISONJAS Y MERCEDES

EL GOBIERNO de don Juan de Austria, el bastardo de Felipe IV, que se había presentado como un “salvador” de España, terminó en un fiasco. A su muerte, después de interminables y caóticos meses, fue nombrado primer ministro Juan Tomás de la Cerda, duque de Medinaceli. Estaba casado con la ambiciosa Catalina de Aragón, tan rica como él. El duque gozaba de la amistad de Carlos II y no carecía de inteligencia pero no tenía ni voluntad ni imaginación: “en el exterior como en el interior aplicaba Medinaceli el sempiterno axioma de los estadistas mediocres, según el cual gobernar es transigir y transigir es ceder”.¹ El acto más recordado de su gobierno fue el *auto de fe* del 28 de junio de 1680 en el que *participaron* —esas ceremonias eran un espectáculo— el rey y la reina, los grandes de España, los dignatarios de la Iglesia y ciento dieciocho reos, casi todos de humilde condición, vagabundos sin oficio ni beneficio, lunáticos con delirio religioso, buhoneros, prostitutas, adúlteros y un puñado de pobres judaizantes. Treinta y cuatro fueron ajusticiados en efígie pues habían muerto antes o andaban prófugos; dieciocho fueron relajados, casi todos quemados vivos. El auto de fe, dice Lafuente, tuvo como finalidad política distraer al pueblo enfurecido por los desaciertos financieros del gobierno. Medinaceli se enredó en pleitos con las dos reinas y con el confesor del rey. Atacado de hemiplejía y minado su poder por las constantes intrigas de los palaciegos, tuvo que renunciar en abril de 1685. Vivió desde entonces en sus posesiones andaluzas. Medinaceli había sido nombrado primer ministro en febrero de 1680 y a los pocos meses designó a su hermano menor, don Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna, virrey de Nueva España.

El gobierno del marqués de la Laguna no fue más brillante que el de su hermano. Su llegada coincidió con la

¹ Duque de Maura: *Vida y reinado de Carlos II* (tomo primero) Madrid, 1954. Sobre el gobierno de Medinaceli véase también el capítulo que le dedica Modesto Lafuente en su *Historia general de España*, tomo tercero, Barcelona, 1879.

sublevación de los indios de Nuevo México. Durante los seis años que duró su virreinato no logró someterlos. Fue aún más desafortunado con los piratas que no cesaban de amenazar y asolar las costas novohispanas. La más sonada de esas incursiones fue la toma y el saqueo de Veracruz. A pesar de que desde hacía más de un año los navíos franceses, ingleses y holandeses merodeaban por los mares mexicanos y amagaban nuestros puertos, en mayo de 1683 Veracruz fue tomado por sorpresa y casi sin resistencia por filibusteros mandados por el francés Nicolás Agramont y por el famoso Lorencillo. La ocupación y el saqueo de la ciudad duró dos semanas, del 17 al 30 de mayo. Los piratas se retiraron cuando el virrey de México pagó los 150 mil pesos que exigían como rescate de unos rehenes. Se llevaron con ellos —“a la vista de la flota española”, presente en las cercanías desde el día 28— mil trescientos esclavos. Mientras tanto, la virreina esperaba un niño —al que sor Juana dedicaría extravagantes alabanzas rimadas— y sólo cuando su mujer salió del cuidado el marqués se decidió a emprender el viaje a Veracruz, el 17 de julio, dos meses después del saqueo. Ya en el puerto no se le ocurrió otra medida que declarar culpable al gobernador y condenarlo a ser degollado. Apeló éste ante el Consejo de Indias, logró la suspensión de la pena y fue enviado a España.²

A pesar de los descalabros del marqués de la Laguna en la defensa de nuestras costas y de la escasa iniciativa y energía que mostró en su gobierno, la situación de Nueva España en esos años se compara ventajosamente con la de la metrópoli. J. H. Elliott señala que “entre la muerte de don Juan de Austria, en 1679, y la caída de su mediocre sucesor, el duque de Medinaceli, en 1685, la fortuna de España llegó a su nadir”.³ Por una suerte de federalismo involuntario —*not by conviction but by default*— las provincias y las colonias no conocieron la extrema postración de Castilla. Mientras los virreyes iban y venían, “las aristocracias loca-

² Cf. Manuel Rivera Cambas, *Los gobernantes de México*, México, 1872; Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos. El virreinato*; Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España*, tomo segundo: *Expansión y defensa*, México, 1959. [FCE, 1982.]

³ J. H. Elliott, *Imperial Spain, 1469-1716*, Mentor, Nueva York, 1966.

les perduraban [...] y en América lograron formar grandes dominios sin ser molestadas por las interferencias del mismo poder que, en el siglo XVI, había luchado tan tesonera-mente por conservar el control de los reinos ultramarinos”.⁴ A la parálisis económica y política se unía la intelectual y cultural. No es dudoso que esta última haya sido el resultado del carácter cerrado, dogmático y formalista de la educación que impartía la Iglesia, sobre todo los jesuitas, al finalizar el siglo XVII y que contrastaba con el despertar de la modernidad en el resto de Europa. Otra razón, apunta Elliott, fue “el repentino colapso de la clase dirigente”, un fenómeno que ya había preocupado, cincuenta años antes, al conde-duque de Olivares. El historiador inglés se pregunta: ¿falla biológica por cruce exclusiva (*interbreeding*) entre los miembros de la casta gobernante o falla del sistema político, económico y cultural?

El tema de la decadencia, aparte de ser inagotable, rebasa los límites de este libro. Baste con decir que el signo inequívoco de todas las decadencias es la pérdida de un proyecto nacional. La clase dirigente siente de pronto que el proyecto elaborado por sus padres y por sus abuelos ha perdido vigencia pero no puede concebir otro. La nobleza castellana, en el siglo XVI, había dado grandes estadistas y capitanes; al finalizar el XVII sus descendientes se distinguieron por su pereza, su avaricia y su ignorancia. El embajador de Luis XIV en Madrid, el marqués de Villars, al describir en sus *Memorias* la situación de la corte española, pone como ejemplo al duque de Medina de las Torres, miembro prominente del Consejo de Estado, el concilio supremo: “un hombre que ha pasado toda su vida en Madrid en el ocio más completo y ocupado sólo en comer y en dormir”. De nuevo aparece el contraste entre España y Nueva España. Justamente en esos años, según se ha visto en capítulos anteriores, comenzó a formarse un proyecto nacional que, no sin sufrir cambios y enmiendas radicales, nos apartó de España ciento cuarenta años después y que todavía inspira nuestra vida histórica.

La vitalidad de Nueva España era sobre todo visible en el campo de la cultura: la existencia de sor Juana no es

⁴ *Loc. cit.*

“milagrosa”, como pensaba Vossler, sino que es uno de los signos de la emergencia de una nueva sociedad. Ni sor Juana ni Sigüenza estaban solos; eran figuras, centrales pero no únicas, de un paisaje humano que fue mucho más rico de lo que se pensaba hasta hace poco y que todavía espera ser descubierto por nuestros historiadores. Méndez Plancarte probó ya que Nueva España no era el desierto poético ni el estercolero de versificadores que se había dicho. En otros campos ha comenzado ya la tarea de reconstrucción y rectificación pero todavía queda mucho por hacer. A medida que avancen nuestros conocimientos se verá con mayor claridad que el momento más bajo de nuestra historia —guerras civiles, dictaduras efímeras, destrucción de la riqueza acumulada sin que se crease nada en su lugar, deterioro de la educación y colapso de la cultura— se sitúa después de la Independencia, en la primera mitad del siglo XIX. Tampoco hay que caer en el entusiasmo de los historiadores conservadores: las ideas de la generación de sor Juana y las formas intelectuales y artísticas en que se vertió no eran propias; además, y esto es lo más grave, ya eran viejas: la cultura europea las había abandonado y las mejores cabezas se arriesgaban por otros territorios. Aun así, es impresionante el ardor, la curiosidad y la voluntad de saber de esa generación. Situada (sitiada) entre dos mundos y dos épocas, representa, por una parte, una suerte de dorado crepúsculo hispánico, mientras en España todo era gris; por la otra, es una aurora que anuncia otra sociedad. Me pregunto si lo que hemos hecho después está a la altura de esa promesa.

Los años del virreinato del marqués de la Laguna fueron los más fecundos de la vida de sor Juana. Las escasas noticias de que disponemos —perdida la correspondencia, dispersados los archivos del convento de Santa Paula, sin memorias ni testimonios de los que la conocieron y trataron— prohíben una reconstrucción cabal del período. Sabemos, sin embargo, que son seguramente de esos años dos de sus obras centrales: *El divino Narciso* y *Primero sueño*. Además, los poemas de encargo y de circunstancias, que son muchos. Cualquiera que sea el valor de estos últimos, nos dejan vislumbrar lo que debió ser su vida y la índole de sus relaciones con el palacio virreinal. Más de la mitad de

la producción literaria de sor Juana está compuesta por piezas de ocasión: homenajes, epístolas, parabienes, poemas para conmemorar la muerte de un arzobispo o el cumpleaños de un magnate. La mayor parte de estas composiciones fueron escritas durante el virreinato de Tomás de la Cerda y casi todas están dedicadas a él, a su mujer y a su hijo, José María, nacido en México en 1683. Según las *Obras completas* nos quedan de sor Juana 216 poemas; entre ellos 52, la cuarta parte, están dedicados a los marqueses de la Laguna. Hay que mencionar, asimismo, las pequeñas obras teatrales: loas, saraos, bailes y, claro está, el *Neptuno alegórico*. En otras loas —escritas para celebrar los cumpleaños de Carlos II, el de su primera mujer, María Luisa de Borbón, y el de la reina madre, Mariana de Austria— invariablemente se las ingenia para elogiar a sus protectores.

Asombra la variedad de formas que empleó sor Juana en estos juegos: romances, décimas, glosas, seguidillas, sonetos. La maestría no es menos admirable. Gran entendedor en estas materias, Méndez Plancarte subraya con razón y analiza con pericia los metros, la complejidad de las estructuras rítmicas y la felicidad de las rimas. Hay que repetirlo una y otra vez: sor Juana es uno de los grandes versificadores de la lengua. Si no fuesen notables por otros conceptos, estas composiciones retendrían nuestra atención como ejemplos del arte métrico. Pero nos conquistan también por la riqueza de las imágenes y la gracia de los giros verbales. Abundan las invenciones ingeniosas como, en una de las loas, ese personaje que aparece como “galán vestido de rayos” y que, plantado en el escenario, dice:

Yo soy el Reflejo,
que del Sol ardiente
goza, entre los rayos,
lúcida progenie:
pues cuando las lisas
superficies hieren,
en ellas retratan
su forma luciente.⁵

⁵ *Loa a los años del rey* (IV), núm. 377. El Reflejo representaba a José, hijo de los virreyes, que aún no cumplía un año de nacido.

Menéndez Pelayo lamentó la insignificancia de muchas de estas composiciones. La mayoría de los críticos modernos han repetido esta queja y varios han deplorado el estilo excesivamente familiar de algunas de ellas. Aparte de que nunca, o casi nunca, sor Juana es vulgar o chabacana —a la inversa de lo que sucede con Lope y con Quevedo— el reproche resulta particularmente inapropiado hoy que el lenguaje de la conversación aparece en casi todos los poetas contemporáneos. Las expresiones familiares, por lo demás, son raras en esos poemas y el reproche que se les podría hacer es precisamente el contrario: abusar de los cultismos, los artificios y los retorcimientos. Pero el conjunto, dentro de los límites más bien estrechos del género, posee el mismo equilibrio que distingue al resto de sus poemas. En una literatura extremosa como la hispánica, siempre entre lo terrible y lo extravagante, lo brutal y lo artificioso, sor Juana es un prodigio de templanza. No pretendo que esos romances esdrújulos en “columpio”, ovillejos “ecoicos” y sonetos cortesanos sean vistos como modelos de alta poesía: pienso que son ejemplos de maestría verbal. Unos son rotundos y otros graciosos, unos elegantes y otros ligeros; casi todos son inteligentes y muchos deslumbrantes. En un siglo como el nuestro, que ha envilecido al lenguaje con la doble perversión de la propaganda comercial y de la ideológica, es un ejercicio placentero y saludable pasearse entre los laberintos de ecos y conceptos de sor Juana o detenerse un momento ante sus diáfanas construcciones sonoras y mentales:

Y con sus ecos süaves,
 las Aves;
 y con sus dulces corrientes,
 las Fuentes;
 y con cláusulas de olores,
 las Flores;
 y con sus verdes gargantas,
 las Plantas...⁶

El interés de estos textos no es exclusivamente estético: también es histórico. Son documentos de una sociedad y deben estudiarse dentro del sistema de símbolos con que,

⁶ Núm. 377.

simultáneamente, esa sociedad se oculta y se revela. Son disfraces pero disfraces transparentes. Escritas con motivo de unas exequias, un natalicio o cualquier otro fasto social, estas composiciones se insertan dentro de un ceremonial. Hay que leerlas como lo que fueron realmente: no son los signos de una estética y de una moral sino de una etiqueta. Mejor dicho: la ceremonia es, en sí misma, una ética, una política y una estética. En todas las sociedades, singularmente en las estrictamente jerárquicas como la de sor Juana, la etiqueta es un sistema de representación simbólica de las relaciones sociales. En ella se manifiestan, en forma alegórica y figurada, el orden de los valores de la sociedad y la estructura íntima del sistema que une y separa, alternativamente, a los grupos e individuos que la componen. La etiqueta nunca es explícita ni literal: es un lenguaje emblemático y sólo aquel que posee la clave puede descifrarlo. Por eso hablé de "disfraces transparentes". Traza un límite entre los que saben y los que no saben: los cortesanos y el vulgo. Hablar ese lenguaje es pertenecer a una sociedad dentro de la sociedad. Pero no es un vínculo natural: exige un aprendizaje. No basta con ser noble para ser cortés; la etiqueta, que es una política, también es una cultura.

Por no ser explícita sino tácita, la etiqueta representa con fidelidad, en el modo simbólico, al orden social. A diferencia de los códigos morales y políticos, juega sobre todo con los valores de lo no dicho, lo implícito y lo sobrentendido. Como la moral y el derecho, la etiqueta traza límites severos y legisla sobre lo que se puede y no se puede hacer pero nunca dice *no* sino *hasta aquí*. Un *hasta aquí* fundado en disposiciones que no son expresas sino implícitas. La etiqueta, en su esencia, es lenguaje figurado y de ahí que el arte de la palabra pueda verse, a su vez, como una forma superior y más completa del mismo sistema simbólico. Esta correspondencia pone de manifiesto el verdadero carácter de las composiciones poéticas de sor Juana. No son diversiones palaciegas; o más bien, justamente por serlo, realizan una función pública: son emblemas verbales de una relación política sobrentendida. Aunque esta relación asume muchas formas, puede reducirse a la más simple: el vínculo que une al señor y sus vasallos.

La ceremonia se presenta como una representación dan-

zante de actitudes, gestos y palabras. Es una geometría que encarna una visión del mundo: la fiesta cortesana es un espejo animado que refleja con figuras alegóricas el orden natural de las cosas y los seres. Ese orden no es sino la proyección del orden sobrenatural: los tres reinos de la naturaleza son trasuntos del reino divino, del mismo modo que la corte real es la copia de la corte celestial. Es un ritual en el que se reflejan, como en un juego de espejos, los tres niveles de la realidad: el divino, el natural y el político. En la ceremonia cada uno de los participantes, sin excluir a los espectadores, tiene su sitio; ese lugar es jerárquico y conforme a una cuidadosa graduación. A su vez, este orden jerárquico reproduce de alguna manera el orden de las cosas y los seres en el universo, de las plantas a los astros y de los animales a los ángeles. Ahora bien, el orden de las cosas y el del cielo no son, en realidad, sino proyecciones del orden de la civilización: las potestades y poderes sociales, las clases y los sexos, las generaciones y los individuos.

A propósito de la civilización china, Marcel Granet cita una frase del *Li Ki* (*Libro de los ritos*) que es perfectamente aplicable a la sociedad cortesana de fines del siglo xvii novohispano: "Cuando la Música es perfecta, no hay rebelión; cuando los Ritos se cumplen, no hay querellas." La etiqueta propone a la sociedad real un arquetipo político: el orden social es una cadena de poderes, lealtades y subordinaciones que se despliegan en una doble dirección, una vertical y otra horizontal. La primera une al príncipe con sus súbditos; la segunda, a los vasallos entre ellos. La relación vertical está amenazada por la rebelión del pueblo, del grande de España al plebeyo, tanto como por la tiranía del señor; la segunda, por las rivalidades entre las clases y entre los iguales. La ceremonia se ordena conforme a esta doble disposición —lo alto y lo bajo, el centro y la periferia— pero no de una manera brusca sino a través de innumerables gradaciones.

En casi todos los poemas cortesanos de sor Juana —muy acentuadamente en las loas— el orden del cosmos coincide con el orden social. La poesía y las otras artes —la música y la danza— representan un reino intermedio en el que se cruzan los reflejos del orden del universo y el de la sociedad. El sistema de equivalencias metafóricas es, a un tiem-

po, simple y rico: el rey es el sol y rige a los cuatro elementos, como si fuesen los estamentos y las clases de una asamblea. Los elementos disputan entre ellos pero la música convierte a la querella en armonía y los cuatro rinden vasallaje a Carlos II, "pastor soberano". En otra loa, la vida y la naturaleza, la majestad y la lealtad discuten como los doctores y los teólogos hasta que su discordia se convierte en coro. En varias de estas piezas la disposición es dual o triple: frente al sol, el cielo y el tiempo que pertenecen al mundo natural, la prudencia, la juventud y la felicidad, atributos humanos. En la loa a María Luisa de Orleans, la más intelectual, los personajes son las potencias del alma —entendimiento, voluntad y memoria— y cada una de ellas ejerce dominio sobre uno de los tiempos: la memoria sobre el pasado, "protocolo del mundo"; la voluntad sobre el ahora, "flexible instante" que "presente empieza y en pasado acaba"; el entendimiento sobre el futuro, "muralla excelsa, inexpugnable muro", para el Creador "sólo reservado".

Danza de conceptos y figuras, prodigioso repertorio de ritmos y formas poéticas, en la poesía cortesana de sor Juana giran muchos personajes, ideas y deidades movidos por una sola fuerza de atracción: la lealtad de los vasallos al señor, el amor del príncipe a sus súbditos. El orden cortesano es el orden cósmico y la poesía no hace más que reproducir la doble jerarquía del universo y la sociedad. Por una parte, triunfo de la forma; por la otra, substitución de la realidad por la ideología. El sol de las loas de sor Juana era el endeble y obtuso Carlos II; los planetas y luminarias que lo rodeaban, cortesanos ineptos, políticos rapaces y nobles estúpidos. En todas las sociedades cerradas y despóticas la ideología acaba por suplantar a la realidad. A veces la discrepancia entre el bajo mundo de aquí y la exaltada retórica que lo cubría llega a ser, simultáneamente, enorme y grotesca. En la loa V (378), escrita para celebrar un cumpleaños de Carlos II, Apolo aparece sobre la escena y convoca a los planetas para anunciarles que el monarca, sol hispano, acaba de cumplir los veintitrés años, ocasión para que le reiteren, como dioses que son y en la mejor tradición astrológica, "las benignas influencias que en su nacimiento claro" le habían otorgado. Se adelanta Saturno y le da la autoridad, Júpiter lo sigue con el don del poder,

Marte con el valor, Apolo con la ciencia, Venus con la hermosura, Mercurio con la elocuencia y Juno con el lucimiento (hoy diríamos, más rastreramente, con el éxito). Aunque es imposible que sor Juana viese en el enteco y atemorizado Carlos II un Adonis, un Mercurio y un Marte, no le parecía ridículo compararlo con las antiguas divinidades. En aquella sociedad la realidad se había desvanecido, desplazada por la ideología y sus convenciones.

Además de la función idealizante, la poesía cortesana cumplía con un propósito más humilde pero de mayor utilidad inmediata. Al proveer con un ritual estético a la corte virreinal, sor Juana establecía una relación privilegiada entre el convento y el palacio. El poeta cortesano atrae el favor del príncipe, en el sentido más fuerte de la palabra *atraer*. La metáfora política es de esencia teológica: el favor del príncipe es un trasunto de la gracia divina. También tiene resonancias eróticas: la atracción que siente el vasallo ante su señor y la fascinación de éste por su favorito evocan la relación magnética de los cuerpos y las almas de los enamorados. Este doble simbolismo se desplegaba en situaciones concretas que lo justificaban y fortificaban. Esto último era particularmente cierto en el caso de las monjas del convento de San Jerónimo: ante un arzobispo tiránico y caprichoso era imprescindible acudir a la protección y la amistad de un virrey hermano del valido del monarca. Más adelante, cuando me ocupe del lío de la *Carta atenagórica*, examinaré con mayor detenimiento el tema de las relaciones entre sor Juana y el arzobispo Aguiar y Seijas. Por ahora baste con señalar que en Nueva España, sociedad de jerarquías estrictas e inmutables pero de jurisdicciones plurales, cada entidad debía buscar, frente a su superior natural, el amparo de otro poder. Si el arzobispo de México era la autoridad inmediata y esa autoridad, a diferencia de la de fray Payo, se ejercía con imperio y sin miramientos, era natural y explicable que el convento buscase la amistad del palacio.

Más de una vez me he referido al tacto y a la habilidad política de sor Juana. Ella y Sigüenza y Góngora habían sido los autores de los dos arcos triunfales con que la ciudad de México y su cabildo eclesiástico recibieron a los marqueses de la Laguna. Sigüenza no logró colocarse con el virrey y buscó la protección más bien incómoda del inestable

Aguiar y Seijas. En cambio, sor Juana gozó pronto del favor del palacio y se convirtió en la amiga y confidente de la condesa de Paredes. Por los poemas que celebran los cumpleaños de sus protectores y otros festejos de la misma índole, puede apreciarse la celeridad con que la monja conquistó su amistad. Los marqueses llegaron a México en noviembre de 1680 y ese mismo año o el siguiente sor Juana celebró el natalicio de Tomás de la Cerda con un romance, en el que no faltaba un exaltado elogio a María Luisa, su mujer. A este poema sucedieron otros y otros —romances, décimas, glosas, sonetos, endechas, loas— hasta la salida de México de la pareja, a fines de 1688. El tono de esos poemas era cada vez más familiar y más arrebatada la amistad que expresaban. Los elogios extravagantes se mezclaban a las peticiones, las adulaciones pintorescas a las declaraciones de amor exaltado. ¿Era sincera? Sí y no: las expresiones hiperbólicas parecían naturales en aquella época. La cortesía era una segunda naturaleza de la aristocracia y del alto clero. El modelo de esa cortesía era la relación entre el superior y el inferior, simbolizada por la del rey y sus cortesanos, el cielo y los planetas, Dios y las criaturas.

Muchos de esos poemas fueron escritos para acompañar regalos o para agradecerlos. Los obsequios que recibía sor Juana eran muchos y con frecuencia de valor. Ella los guardaba con sus libros y se acumulaban en su celda-salón-biblioteca, adonde eran el objeto del asombro y la curiosidad de los visitantes. Entre ellos había algunos que iluminan con una luz oblicua su vida conventual. Por ejemplo, esa diadema de plumas, probablemente de quetzal o de colibrí, como las de los jefes aztecas, que le envió en una ocasión la condesa de Paredes. Sor Juana le correspondió con un dulce de nueces —“cocinadas” por el mismo Apolo— y con un romance. El desparpajo con que la monja acepta el regalo y la desenvoltura con que lo agradece hicieron levantar las cejas al puntilloso Méndez Plancarte, aunque termina por decir que el refrán picaresco con que termina el poema está “inocentísimamente empleado”. ¿Era necesaria la aclaración?:

Yo la ceñiré, señora,
porque más decente sea

alfombra para tus plantas
coronada mi cabeza.

Doyle por ella a tus pies
mil besos en recompensa,
sin que parezca delito,
pues *quien da y besa, no peca*.⁷

Entre el palacio y el convento había un continuo ir y venir de regalos, billetes, flores, golosinas y retratos. Juana no era rica: ¿de dónde sacaba para corresponder a los obsequios de María Luisa? Pues ella no sólo le enviaba poemas, dulces y flores; en una ocasión regaló a la condesa unas andaderas para su hijo recién nacido; en otra, un retablo de marfil; en otra, unos peces raros... Entre las habilidades de sor Juana se cuenta la sagacidad en materia económica. No es frecuente que los poetas y los intelectuales sean buenos negociantes pero tampoco es insólito: Pope ganó mucho dinero con sus poemas y sus traducciones de Homero. La capacidad de sor Juana como administradora de los fondos del convento fue reconocida por sus hermanas, que la reeligieron varias veces en el cargo de tesorera. El cabildo le pagó doscientos pesos por el *Neptuno alegórico* y ella se apresuró a agradecerlo con unas décimas zalameras y un juego de palabras: "pues por un Arco tan pobre / me dais una arca tan rica". Sin embargo, la verdadera ganancia consistió en poder acercarse a los virreyes y conquistar su confianza. No sería imposible que el convento haya cubierto muchos de los gastos que ocasionaban esos regalos. Las monjas tenían muchísimo interés en estar en buenos términos con el palacio, sobre todo porque sus relaciones con el arzobispo Aguiar y Seijas, según se verá en su oportunidad, eran más bien difíciles y terminaron en franca disputa. Si se tiene en cuenta todo esto, la situación de sor Juana se dibuja con cierta claridad: por una parte, sirve al convento y es su intermediaria e intérprete ante los virreyes; por la otra, el favor que le otorga el palacio, fortalece su posición en el convento y le da independencia e influencia sobre sus hermanas.

Entre los poemas dedicados a los virreyes hay varios que contienen peticiones. En uno pide a Tomás de la Cerda la

⁷ Romance 23.

vida de Antonio de Benavides, *el Tapado*, que se hizo pasar por marqués de San Vicente y mariscal de campo. Se presentó "con falsos nombramientos reales como visitador de Nueva España; descubierto y procesado, se le ahorcó en México el 12 de julio de 1684".⁸ En unas décimas (125) suplica a la condesa de Paredes que libere a Samuel, un inglés (¿quién era y cuál había sido su delito?). También hay unas décimas que acompañan el memorial a un juez y otras en las que pide justicia para una viuda. ¿Por qué pide la vida de Benavides y la libertad de Samuel? ¿Lo hace *motu proprio* o es voz —de quién o quiénes? Me inclino por lo segundo: sor Juana no podía tener interés personal ni en Benavides ni en el desconocido Samuel ni en la incógnita viuda de la décima. Me temo que estas peticiones, aparte de ser un testimonio de su ascendencia sobre los virreyes, contribuyen a explicar cómo pasó de la pobreza a disfrutar no sólo de holgura sino, según lo descubrió Dorothy Schons, de notoria afluencia.

Nueva España era una sociedad —ya traté de explicarlo en la Primera Parte de este libro— en la que el príncipe consideraba al gobierno como su patrimonio privado y a los funcionarios como sus servidores y familiares. Las disposiciones que limitaban el poder del virrey —la Audiencia, los visitadores, el juicio de residencia— constituían un freno político pero no negaban el carácter patrimonialista del gobierno virreinal. Y no lo negaban porque el virreinato reproducía las características y las estructuras políticas de la metrópoli, acentuadamente patrimonialistas. En un mundo de fijas jerarquías, pero sujetas a los cambios que dictaba la gracia o el capricho del gobernante, las privanzas se traducían no sólo en prestigio, influencia y poder sino, fatalmente, en bienes materiales. Es una situación que, *mutatis mutandis*, prevalece todavía en México. Las mercedes de los gobernantes a los súbditos eran regalos y favores que lo mismo podían consistir en conceder un cargo público que en otorgar el perdón a un reo. Los cargos y los favores podían comprarse, ya sea directamente a la autoridad o, más frecuentemente, por intercesores como

⁸ Nota de Alfonso Méndez Plancarte al romance (25) en que sor Juana celebra el primer año del hijo de los virreyes y le pide al marqués el indulto para Benavides.

los validos y protegidos. El duque de Veragua compró el virreinato de Nueva España y el mismo marqués de la Laguna, en 1689, la grandeza de España y el cargo de mayor-domo mayor de la reina Mariana de Neuburgo, la segunda esposa de Carlos II. La práctica era general en las cortes europeas y, claro, en los virreinos. Gemelli da los precios en oro de ciertos cargos y empleos de la Casa de Moneda de México. Sólo con el nacimiento del Estado moderno, a fines del XVIII y principios del XIX, como lo enseñan Max Weber y Norbert Elias, la práctica fue considerada inmoral. Y ha sido juzgada así más por razones utilitarias que éticas: por ser irracional y antieconómica.

Méndez Plancarte y otros biógrafos de sor Juana, con la mayor buena fe, hablan de la *humanidad* de la monja. Humana lo fue y mucho pero sus excelentes cualidades no deben hacernos cerrar los ojos ante la moral de la época. En esto, como en lo de su profesión, le atribuimos sentimientos, reacciones y actitudes modernas. Sus intervenciones para favorecer a terceros no se limitaron a los casos que conocemos por los poemas. Sabemos, por ejemplo, que obtuvo dos mil pesos oro en préstamo por unas alhajas de una de sus hermanas y ella misma, en la disputa que tuvo con uno de sus sobrinos que le reclamaba la devolución de esos objetos, declaró con cierto orgullo que le habían dado aquella suma "para hacerle el favor, no porque las prendas valiesen mil pesos". Si pidió la vida de Benavides y la libertad de Samuel por humanidad, ¿por qué no conocemos otros actos suyos de filantropía? Comprendo la repugnancia que se siente ante esta clase de opiniones pero todo lo que sabemos de ella induce a pensar que practicó lo que en nuestro tiempo se llama "tráfico de influencias". Condenarla por esto habría asombrado a sus contemporáneos: la moral de la época no encontraba reprochable comprar un empleo. El patrimonialismo era una cara de la medalla; la otra era la caridad: el acaudalado Juan de Chavarría regaló una hacienda para el sostén de los "padres lenguas" que enseñaban las letras a los niños indios y sor Juana pudo profesar gracias a la liberalidad de Pedro Velázquez de la Cadena y del mismo Chavarría.

La poesía palaciega de sor Juana cumplía un doble propósito: era un ritual cortesano impregnado de simbolismo

político y era un medio de comunicación privilegiado entre el convento y el palacio. Al mismo tiempo, el favor virreinal fortificaba su posición en el claustro, poniéndola al abrigo —al menos transitoriamente— de las envidias y las intromisiones. Pero el aspecto utilitario e interesado no es sino una parte de su relación con los virreyes; la otra, quizá no menos sino más importante, era un compuesto de sentimientos generosos: gratitud, amistad y algo más y distinto de la gratitud y la amistad. El afecto de sor Juana hacia la condesa de Paredes, a juzgar por el tono de los poemas que le dirigía, se transformó rápidamente en un sentimiento de tal modo apasionado que no puede ser llamado sino amor. También por esos poemas se advierte que esa amistad amorosa fue correspondida con los mismos extremos, efusiones y arranques. Son tantos los poemas enviados a María Luisa Manrique de Lara, y tan encendidos sus acentos, que es imposible no detenerse en ellos. Es indudable que la relación con la condesa de Paredes, desde 1680, se volvió el eje de la vida sentimental de sor Juana. La conoció ya mujer hecha y derecha: acababa de cumplir 31 años, había transpuesto una juventud difícil —el desamparo familiar, los años con los Mancera, los apuros de dinero, las dudas antes de tomar el velo, la enfermedad de 1673— y estaba en la plenitud de su talento y de su edad. La condesa tenía casi la misma edad que sor Juana. Había nacido en octubre de 1649, un año después de la poetisa. Llegó a México sin hijos, había tenido varios partos desdichados y hasta 1683 no nació su único hijo, José María, que heredaría el título de su padre y la fortuna de ambos. La amistad de María Luisa fue benéfica para sor Juana: no sólo le dio independencia y seguridad frente a sus hermanas de San Jerónimo sino que le debemos varios poemas memorables. Por todo esto, las relaciones entre las dos mujeres exigen indagación separada.

2. CONCILIO DE LUCEROS

LA MAYOR parte de los biógrafos de sor Juana, con unas cuantas excepciones, sin ignorar sus relaciones con María Luisa Manrique de Lara, han preferido esquivar el tema y aun ocultarlo. Apenas un poco el aire turbado con que el padre Méndez Plancarte trata de explicar y justificar ciertas expresiones de esos poemas; sin embargo, prefiero su azoro a la suficiencia libresca de Pfandl, que pretende descubrir los secretos de un alma provisto de tres o cuatro libros de psiquiatría. Unos libros que ahora, cuarenta años después, se han vuelto anticuados. Sobre esto pienso exactamente lo contrario de lo que creía Sartre: ningún ser humano es enteramente transparente, ni para los otros ni para él mismo. Así, no intento revelar los repliegues de la intimidad de sor Juana sino acercarme a su vida y a su obra con la esperanza de comprenderlas en su contradictoria complejidad. Añado que esa comprensión no puede ser sino aproximada: un vislumbre. Ningún alma, ninguna vida, puede reducirse a una biografía y menos a un diagnóstico psiquiátrico. Freud decía que el contenido de cada sueño es prácticamente infinito: ¿qué decir entonces de una vida, hecha de miles de sueños y de actos, unos realizados y otros fallidos? Ni Plutarco ni los otros historiadores de la Antigüedad se propusieron en sus biografías revelar enteramente la vida y el carácter de sus héroes: sólo quisieron mostrarlos en sus rasgos más salientes y característicos como ejemplos humanos. Sartre escribió dos gruesos volúmenes sobre Flaubert pero después de ellos Flaubert sigue siendo tan elusivo como antes. La biografía de Flaubert, en el sentido sartreano, tendría que haber tenido la extensión y la complejidad de su vida, la consciente y la inconsciente, la interior y la pública: habría sido un libro inacabable y, además, ilegible. La verdadera biografía no pretende ser el doble del sujeto ni sueña con *dilucidarlo*, como se dice con expresión reveladora: ambas tareas son imposibles. Sin embargo, aunque nadie conoce realmente a su amante o a sus amigos, todos tenemos cierto conocimiento de ellos. Ese conocimiento nos permite comprenderlos, simpatizar con sus sentimientos y

aun, a veces, adivinar sus reacciones. El objeto de la biografía es convertir al personaje lejano en un amigo más o menos íntimo.

La comprensión de la persona que tal vez fue sor Juana depende, a su vez, de la comprensión histórica, también relativa y aproximada. Su mundo fue muy distinto al nuestro. La primera y más notable diferencia —sobre todo en su caso: ser de palabras y que vivió para y por la palabra— se refiere al lenguaje. Sor Juana habló y escribió el mismo idioma que nosotros pero durante los tres siglos transcurridos desde su muerte no sólo han cambiado las formas lingüísticas sino el valor y hasta el significado de las palabras. El lenguaje de sus poemas cortesanos nos parece exagerado: llamar sol al rey, astros a los príncipes y deidades a las marquesas y a las condesas no sólo es una adulación reprochable sino una extravagancia inadmisibles. No obstante, para sor Juana y su mundo se trataba de valores sobrentendidos. Esas hipérboles y adjetivos retumbantes obedecían a un sistema de metáforas, metonimias y sinécdoques fundado en una triple equivalencia: el orden del universo era el modelo del de la sociedad y ambos se reflejaban en el de la casa familiar. Nadie creía que el pobre de Carlos II fuera realmente un sol; al mismo tiempo, en el código de emblemas políticos y estéticos, el rey —cualquiera que fuese— era un sol. Nuestras equivalencias son más grises pero no menos populares: el primer magistrado, la primera dama.

El lenguaje de sor Juana refleja el absolutismo y el patriarcalismo de su siglo. Al reflejarlos, los transfigura pero sin cambiarlos ni desnaturalizarlos. Sin vergüenza se llama a sí misma criada y aun esclava de los virreyes; ella sabía perfectamente que no era ni lo uno ni lo otro: al llamarse así no hacía sino seguir una convención social y política. Los favoritos y los protegidos de los grandes pertenecían a la *casa*: por eso se les llamaba también *familiares*. El Estado era la Casa. Esta equivalencia se bifurcaba inmediatamente en una serie de ideas y prácticas. Por una parte, colindaba con el concepto de propiedad: el rey o el potentado disponía de los bienes públicos como propios y por eso se podían vender los cargos y se consideraba a los funcionarios y empleados, sin excluir a los ministros y a los consejeros,

como "gente de casa", es decir, como servidumbre doméstica; los títulos mismos de los más altos empleos del palacio aluden a esta condición: privado, valido, mayordomo mayor, sumiller de corps,¹ camareros y camareras reales. Por la otra, el señor era, como jefe de la casa, la imagen del padre; las relaciones entre él y sus cortesanos y protegidos se asimilaba a la relación filial y a sus derivaciones.

Los dos órdenes se mezclaban en el lenguaje diario. El señor era considerado, alternativa o simultáneamente, como padre y como propietario: el ejercicio del poder estaba teñido de expresiones que pertenecían tanto al dominio del derecho de propiedad como al de la familia. A su vez, entre el lenguaje erótico y el familiar la interpenetración era íntima y constante. Lo sigue siendo: ahora mismo, en México, las esposas llaman a sus maridos *hijos* y éstos a sus mujeres *madres*. En el siglo XVII era frecuente llamar *dueño mío* a la amada (usando el género masculino) y decirle *mi bien*, *mi tesoro* o *mi prenda*. El vocabulario de las relaciones de propiedad, el de la familia y el del amor se confundía en las expresiones diarias: eran metáforas y metonimias intercambiables para designar las relaciones entre los señores y los vasallos. El uso estaba de tal modo generalizado que nadie podía encontrar extraño que sor Juana, como todos los poetas cortesanos de su tiempo, emplease continuamente en sus poemas a la condesa de Paredes expresiones en las que se mezclaba la retórica de los amantes al lenguaje jurídico y al familiar. La fidelidad del enamorado, la lealtad del criado y el afecto del hijo eran sinónimos que designaban una misma devoción. No eran transgresiones del uso general; su sentido tanto como su sintaxis obedecían no sólo a la retórica cortesana sino a la ideología profunda de la época.

La explicación que acabo de esbozar es útil para comprender el contexto en que se insertaban los poemas de amistad amorosa de sor Juana. Pero el sentido de esos poemas no se disuelve en el de la retórica cortesana de la época. Es imposible leerlos como meros ejemplos del estilo palaciego y no percibir lo que hay de único y particular en ellos. Al amparo de las expresiones consagradas se deslizan otras

¹ Ese era el cargo, en el palacio real, del duque de Medinaceli antes de ser nombrado primer ministro.

que, por su temperatura y por su osadía, dicen algo muy distinto de las consabidas declaraciones de lealtad y devoción al señor o a la señora. La misma sor Juana tuvo conciencia del atrevimiento de ciertas expresiones; sin embargo, en lugar de atenuarlas, llamó en su defensa al neoplatonismo y las acentuó aún más. Hay momentos en que su lenguaje se vuelve desafiante. Es comprensible que, cuando se comenzó a leer de nuevo a sor Juana, a fines del siglo pasado, los primeros críticos hayan preferido no detenerse en esos poemas: el siglo XIX, el siglo burgués, fue pudibundo hasta la gazmoñería. Pero a los contemporáneos de la poetisa no se les escapó la inusitada exaltación de esos poemas. Su perplejidad ante ellos es parecida a la nuestra; también ellos se hicieron la pregunta que nosotros nos hacemos: ¿cómo interpretarlos? En la primera edición del primer volumen de sus obras (*Inundación castálida*, Madrid, 1689), aparecido en vida suya, figuran varios testimonios de esa extrañeza. El tema requiere un breve comentario.

Se desconoce quién fue el autor de los títulos y pequeñas notas explicativas que aparecen al frente de muchos poemas de la *Inundación castálida*, reproducidas después en las subsecuentes ediciones del primer volumen. En la portada aparece como editor un don Juan Camacho Gayna, caballero de la Orden de Santiago. Era familiar de la casa de los Medinaceli. Caballerizo y mayordomo del marqués de la Laguna, había sido, durante su virreinato, alcalde de San Luis Potosí; en el momento de la aparición del libro era gobernador del puerto de Santa María. No es creíble que haya sido el autor de los títulos y las notas. Probablemente su participación en la edición del libro se limitó a prestar su nombre. La condesa de Paredes había llevado a España los manuscritos de sor Juana y es casi seguro que ella misma haya costado la impresión: el libro era un homenaje a su persona y a la casa de los Laguna. Es más verosímil atribuir la redacción de esos textos a alguna de estas tres personas: al padre Luis Tineo, autor de la *Aprobación*; al padre Diego Calleja, que escribió otra y más corta *Aprobación*, o al anónimo autor del *Prólogo al lector*. Me inclino por Calleja. Sin mucho fundamento, lo confieso, pero guiado por lo que después escribiría sobre sor Juana y por el persistente interés que siempre le inspiró.

Quienquiera que haya sido el responsable de la edición, es revelador que juzgase necesario insertar en una de las primeras páginas del libro una *Advertencia*, justamente al frente del primer poema dedicado a la condesa de Paredes.² El texto, en sus mismas distinciones escrupulosas —muy de alguien ducho en casos de conciencia, como el jesuita Calleja— es significativo:

O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los astros, que llaman simpatía, o todo junto, causó en la poetisa un amor a Su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector.

El autor de la nota no oculta su extrañeza y aventura tres explicaciones, aunque sin decidirse enteramente por alguna entre ellas. Vale la pena examinarlas una por una.

La primera se refiere a la gratitud que debió sentir sor Juana ante los favores que le concedió la condesa de Paredes. Es una explicación que se inserta en la realidad social y lingüística de la época, es decir, en la retórica de la sociedad cortesana. Ya me referí a la interpenetración, en el lenguaje palaciego, de expresiones pertenecientes al dominio jurídico patrimonial, al sistema social y al orden del universo: dueño, señor, sol, etc. La confusión entre el lenguaje cortesano y el erótico merece, sin embargo, una reflexión más detenida. No sabemos si el amor, como se ha dicho a veces, es una invención de Occidente; en cambio, sí sabemos que el lenguaje erótico, tal como aparece en nuestra poesía desde el siglo XII, nació en las cortes señoriales de Provenza. Se ha discutido mucho acerca de los orígenes de la poesía provenzal, tanto de sus formas métricas y estróficas —¿el verso árabe o el latino?— como de su tema central: el *amor cortés*. Hoy parece indudable que en la ideología del amor cortés fue determinante la influencia de la erótica árabe. A su vez, ésta recoge y elabora la interpretación del platonismo hecha por los filósofos árabes helenizantes y por los sufíes.

² Núm. 16.

No menos decisiva que estos factores ideológicos y estéticos fue la naturaleza de la sociedad en que nació el amor cortés. En la erótica de los trovadores, dice René Nelli, se presentó desde el principio una doble tendencia: la caballeresca y la cortés propiamente dicha. La primera designa al amor "tal como fue realmente practicado por los príncipes y sus nobles amigas...", en tanto que "el amor cortés fue la amistad amorosa, platónica o semiplatónica, que los trovadores, casi siempre de humilde origen, profesaron a las damas de alto rango, según un ritual poético tradicional".³ Los poetas italianos del *dolce stil novo* recogieron y recrearon la tradición idealizante del amor cortés y desde entonces esas concepciones no han cesado de alimentar el lenguaje y la imaginación de los pueblos de Occidente. El origen de la poesía de amistad amorosa de sor Juana se encuentra en las formas poéticas del amor cortés que mezclan la expresión del amor (real o fingido) del trovador a su dama con el vocabulario feudal de pleitesía del vasallo al señor.

Robert Briffault no encuentra una diferencia esencial entre la poesía de los señores y la de los trovadores, por lo que toca a la concepción misma del amor.⁴ Rechaza con ejemplos abundantes el presunto platonismo de los segundos —ambos le parecen naturalistas y sensuales— pero conviene en que el lenguaje de unos y otros difiere. Esa diferencia procede no sólo del distinto rango social —unos eran caballeros y otros gente del común— sino de la función misma de la poesía. Los caballeros se servían de la poesía para expresar sus amores reales; escribían sus *cansós* como un homenaje a sus damas: la poesía era el equivalente del ramo de flores que acompaña a los regalos que hacen hoy los enamorados a sus amantes. En todas las sociedades aristocráticas "Venus y Marte han vivido asociados: galantería y maneras corteses son cualidades propias de guerreros y amantes". En cambio, la poesía de los trovadores era una ficción poética: el poeta *representaba*, en las ceremonias de la corte del castillo, al caballero-poeta. Su poema no debía ser sincero sino *convincente*: "Bernard de Ventadour celebró en términos lascivos los encantos físicos de Eleonor de

³ René Nelli, *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, 1963.

⁴ Robert Briffault, *The Troubadours*, Indiana University Press, Bloomington, 1965.

Aquitania cuando esa dama tenía ya más de cincuenta años." La explicación de Briffault nos ayuda a comprender mejor los poemas de sor Juana a María Luisa Manrique de Lara: eran los homenajes del poeta profesional a su señor.

No faltará quien se pregunte: ¿por qué a la virreina y no al virrey? La primera —y tal vez única— respuesta que admite esta pregunta es la siguiente: habría sido escandaloso, dentro de la moral de su época (y aun de la nuestra), que sor Juana dirigiese al marqués de la Laguna poemas en los que exaltase sus virtudes morales al par que sus encantos físicos. Se dirá que era igualmente escandaloso que una mujer se refiriese a otra en los términos en que lo hace sor Juana. No, no lo era. Incluso si, como se ha visto, ciertas expresiones provocaban perplejidad, parecía más comprensible que una mujer se dirigiese en esos términos a su señora que a su señor. Las expresiones encendidas y las imágenes eróticas podían ser vistas y leídas como metáforas y figuras retóricas de dos sentimientos reales: el agradecimiento y la devoción del inferior al superior. Por eso el anónimo autor de la *Advertencia* ofrece, como primera explicación del tono de esos poemas, la gratitud de la poetisa. Esa gratitud, por una convención de la época, podía manifestarse a través de imágenes que venían de la tradición de la poesía erótica. La confusión entre erotismo y vasallaje aparece ya, según dije, en los primeros brotes de la poesía provenzal y fue perpetuada por los poetas del Renacimiento y de la Edad Barroca.

Nelli señala que entre las notas distintivas del amor cortés se encuentra la *sumisión a la dama* y que este tema rige y determina a todos los otros. Figura ya en el período de formación del amor cortés, es decir, en la erótica caballeresca, con Guillaume de Aquitania: "nadie puede triunfar en amor si no se somete en todo a la voluntad de la dama". La palabra que emplea Guillaume es *obediencz*: el enamorado es el sirviente de la dama. Esta sumisión asume con frecuencia la forma del homenaje feudal. Era inevitable

que el vocabulario jurídico de la época sirviese para expresar las nuevas relaciones de fidelidad amorosa. Pero no se trata de la adopción de un rito de vasallaje; las instituciones feudales no explican, por sí solas, por qué hacia 1120 se les

ocurrió a los grandes barones someterse a sus amantes como los vasallos a sus señores. El hecho primordial es la devoción a la dama: esa devoción adoptó la forma social de la relación de vasallaje.⁵

El vasallaje era simbólico y se inscribía no en las leyes de la realidad real sino en las de la ceremonia. Según Nelli los provenzales tomaron la idea de la sumisión del amante de la erótica árabe. Es una convención que no aparece ni en la tradición galorromana ni en la germana ni en el cristianismo de esos siglos. Los grandes señores de Provenza casi seguramente se inspiraron en el ejemplo de las cortes árabes de Andalucía: "la sumisión es bella para el hombre libre que se enamora", decía Al-Hakam, califa de Córdoba.

El tema de la sumisión a la mujer amada está íntimamente asociado a otro que es también de origen árabe:

Guillaume IX llamaba a veces a su querida *mi dons* (mi señor) y la *senhal* (signo que esconde la identidad de la dama) con la que la distinguía era masculino: *Bon Vezí*. Así, desde el siglo XI se establece la singular costumbre de *masculinizar* al objeto amado.

Esta costumbre puede interpretarse como una transposición del vínculo de vasallaje feudal pero también indica que se otorgaba a la dama la dignidad más alta para la Antigüedad y la Edad Media en materia de relaciones humanas: la de la amistad entre hombres. Por todo esto "los árabes españoles llamaban a sus amadas con un título masculino: *Sayyide*, mi señor, *Mulaya*, mi dueño". Los dos temas —la sumisión a la dama y su masculinización— reaparecen en la erótica posterior y muy especialmente en la de los siglos XVI y XVII. Ahora bien, así como en su origen la poesía erótica se apropió del lenguaje jurídico y señorial del feudalismo, convirtiendo a la relación amorosa en una calca simbólica del vínculo entre el señor y el vasallo, en un movimiento inverso la poesía cortesana confiscó a la retórica amorosa y la puso al servicio de la etiqueta palaciega: se reputaba que el vínculo entre el cortesano y su señor era análogo al del amor. A su vez, en el amor aparecía trans-

⁵ R. Nelli, *op. cit.*

formada la antigua amistad entre hombres libres. Los ejemplos de esta curiosa erotización de la etiqueta abundan en el siglo XVII, lo mismo en la poesía que en el teatro y en la novela.

Todas las relaciones humanas, las privadas tanto como las públicas, son simbólicas pero ese simbolismo se manifiesta más plena y constantemente en las ceremonias políticas y religiosas. Las metáforas —dobles y triples en la Edad Barroca— giraban en torno a unos cuantos elementos: sol, imán, corazón. En todos ellos se concentraba una suerte de magnetismo universal: centros del mundo dadores de calor y luz, eran simultáneamente encarnaciones del poder y del amor. En los poemas de sor Juana a la condesa de Paredes encontramos todos los motivos de la poesía erótica tradicional transformados en metáforas de la relación de gratitud y dependencia que unía a la monja con la virreina. En apariencia estos poemas no hacen sino repetir la retórica de la época: la poesía del siglo XVII está henchida de sonetos, décimas, romances, octavas y letrillas en las que aparecen, hasta la náusea, expresiones semejantes a las de los poemas de sor Juana. Ni los poetas más grandes —Góngora, Quevedo, Lope, Calderón— están exentos del vicio de la adulación cortesana y en todos ellos es constante la conversión del lenguaje erótico en lenguaje cortesano. La diferencia es que en el caso de sor Juana esa transposición se lleva a los extremos más arriesgados y delirantes. Además —y esto es decisivo— esa exaltación, lejos de parecer artificiosa como en los poemas cortesanos de los otros poetas, alcanza en ciertos poemas la intensidad que distingue a la pasión auténtica del énfasis retórico. Ni siquiera falta la confusión, corriente en la poesía amorosa de todos los tiempos, entre erotismo y religión. La poetisa se dice una y otra vez criada y enamorada, esclava y amante; en los pasajes de mayor frenesí también se llama idólatra y creyente.

Los poetas del Renacimiento y de la Edad Barroca, siguiendo a la Antigüedad grecorromana, llamaron diosas a sus amadas e hicieron de su amor un *culto*. Aunque sor Juana usa y abusa de estos artificios literarios, hay un momento en que no le bastan. Entonces se sirve de expresiones más quemantes y que están más cerca de la verdadera religión que de las convenciones mitológicas. La mezcla entre

erotismo y religión es universal y pertenece a todas las épocas. Los místicos cristianos y los musulmanes, creyentes en un solo Dios, usan las expresiones propias de la pasión amorosa con el mismo ardor, aunque con menos crudeza, que los de la India, sean éstos politeístas o adoradores de la Vacuidad. Estos últimos han convertido al concepto budista de la Vacuidad (*Prajna Paramita*, la suprema sabiduría) en una divinidad con la apariencia de una hermosa muchacha desnuda y alhajada que, como la *Santa Teresa* de Bernini, se ofrece en un gesto de abandono. A su vez, los poetas de todas las lenguas y civilizaciones han usado siempre en sus poemas de amor las metáforas religiosas y las expresiones y símbolos de la liturgia y la teología. En esto sor Juana llegó también al límite y de ahí que no resulte extraño que Méndez Plancarte, en más de cuatro ocasiones, repruebe esas audacias que rozan la herejía. Un ejemplo entre otros es el romance 27, que termina con esta declaración:

Y a Dios, Señora, hasta que
con la vista de tu Cielo
resucite, pues es Pascua
de resucitar los muertos.⁶

Los poemas de sor Juana se ajustan al tema del agradecimiento de la "favorecida" a su protectora pero, al mismo tiempo, van más allá. Muchos de estos poemas rompen los moldes de la mera alabanza. Es verdad que las expresiones que usa sor Juana aparecen también en cientos de poetas cortesanos pero siempre de una manera impersonal y fría. Los sonetos y octavas de Góngora a la marquesa de Ayamonte o al conde de Niebla pueden sorprendernos por este o aquel rasgo de ingenio o por esta o aquella imagen luminosa: nunca por expresar un sentimiento personal. Lo mismo ocurre con toda la poesía cortesana de ese siglo. En cambio, en sor Juana las figuras estereotipadas, los lugares comunes pomposos y las alabanzas rituales inmediatamente se tiñen con una coloración personal: son confidencias, ex-

⁶ Méndez Plancarte comenta así estos versos: "Éste es uno de los pasajes por los que la Inquisición —si hubiera querido hacerlo, como se ha fantaseado— habría podido, sin total injusticia, *buscarle ruido*." Sor Juana había dicho, en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, que "no quería ruidos con la Inquisición".

pansiones y, como ella misma dice, discreteos apasionados y con frecuencia melancólicos. Son poemas personales y dirigidos a una persona de carne y hueso. Aunque son homenajes más o menos oficiales a una virreina, los más intensos entre ellos —y son muchos— son declaraciones de admiración amorosa. A riesgo de parecer monótono, debo repetirlo: los poemas de sor Juana a María Luisa se apartan muchas veces del género cortesano y constituyen un mundo aparte y del que no hay otros ejemplos en la poesía de la época.

Al llegar a este punto hay que acudir a la segunda explicación del autor de la *Advertencia*: “el conocimiento de las prendas que a la virreina había dado el cielo” llevaron a sor Juana a emplear estas expresiones singulares. La singularidad de estos poemas es doble: por su contenido y porque la persona que los inspiró era también una criatura singular. Es imposible saber si la María Luisa real correspondía a la pintura que hace de ella sor Juana. Mi impresión —descontadas las adulaciones cortesanas y las exageraciones que el entusiasmo dictó a la poetisa— es que la condesa debe haber sido un ser fuera del común. La mayoría de los que se han ocupado de este asunto piensan como yo. Si no hubiese sido inteligente y sensible no habría sido amiga de sor Juana ni se habría ocupado de su obra poética con la pasión con que lo hizo. Lástima que sepamos tan poco de ella y que tengamos que reconstruir su amistad con sor Juana únicamente a través de los poemas. Las noticias que tenemos de sus encantos físicos no son menos favorables que las de sus prendas morales. Es verdad que para la adulación palaciega un duque contrahecho era un Adonis, un valido inepto un Licurgo y Alejandros y Césares los generales derrotados. Pero es imposible que la mujer descrita en los términos a un tiempo artificiosos y sensuales del romance decasílabo (61) —una de las composiciones eróticas más exquisitas, osadas y seductoras de la poesía barroca— haya sido fea. Sor Juana no se cansa de elogiar “la proporción hermosa” de María Luisa y enlaza continuamente lo físico a lo moral: su amor, aunque espiritual, nace de la vista de la hermosura de su amiga. En esto su platonismo es franco: la belleza corporal es el primer grado en la escala del amor.

Los sentimientos que expresan los poemas de sor Juana dedicados a la condesa de Paredes evocaban espontáneamente, en un espíritu cultivado como el autor de la *Advertencia*, la teoría de la simpatía, regida por la doble influencia de los astros y de los humores. Estas ideas venían de la Antigüedad y ya en 1689, año de la publicación de la *Inundación castálida*, comenzaban a ser desplazadas por la nueva física y por la nueva psicología y fisiología. No en la España de fines del siglo XVII, todavía cerrada a los cambios que en esos años transformaban a las ciencias y a la filosofía. Además, no hay que exagerar el alcance de esos cambios y descubrimientos: para la mayoría de los intelectuales y poetas de ese siglo seguían vigentes la física y la psicología del Renacimiento. Hay que confesar, por otra parte, que la teoría astrológica del amor, por quimérica que nos parezca, poseía mayor consistencia para los contemporáneos de sor Juana que para nosotros las doctrinas de los psicoanalistas y los psiquiatras. Apenas si necesito aclarar que no me refiero a la *verdad* —si es que esta palabra tiene algún sentido cuando se habla de los hombres y su naturaleza cambiante— sino a la *consistencia* de esas ideas. Aunque esto escandalice a muchos, pienso que las modernas teorías psicológicas no han hecho sino substituir un conjunto de principios fantásticos (humores, astros, espíritus, afinidades y antipatías) por otras entelequias (complejos, pulsiones, inconsciente, arquetipos). En cierto modo, la psicología actual no es sino una traducción en términos científicos modernos de la psicología renacentista.

La división en cuatro temperamentos, cada uno determinado por un humor corporal, es muy antigua y aparece ya en Hipócrates. Esta teoría, desarrollada por la medicina grecorromana y por la medieval, no desapareció sino hasta los albores de la Edad Moderna. Como todos sabemos, los cuatro humores —sangre, flema, cólera o bilis amarilla y bilis negra— eran la causa de los cuatro temperamentos: los sanguíneos, los flemáticos, los coléricos y los melancólicos. Los temperamentos estaban en relación con los cuatro elementos y estaban sometidos a la influencia de los astros. La transformación de la teoría de los cuatro humores, en su origen puramente fisiológica, en una doctrina cosmológica de las pasiones y de los tipos humanos, fue el resultado

de una larga evolución que va, en la Antigüedad, de los estoicos a los neoplatónicos. Los filósofos y médicos árabes, al recoger estas ideas, las reelaboraron. Sus versiones influyeron profundamente en el Occidente cristiano y prepararon el gran florecimiento de la escolástica en el siglo XIII. A su vez, los poetas del *dolce stil novo* las convirtieron en una poética del amor que todavía nos inspira. Por último, el hermetismo neoplatónico renacentista las sistematizó y les dio su forma final. Ésa fue la fuente en que bebió sor Juana. Hay que leer a la luz de esta tradición la frase —es la central de la *Advertencia*— relativa al “secreto influjo de los astros o los humores que llaman simpatía”.

Para el Renacimiento y la Edad Barroca el hombre era un microcosmos, un teatro regido por las mismas fuerzas y poderes que regían al universo, aunque dotado de albedrío. La Antigüedad había divinizado a los planetas y cada uno de ellos era, en sentido estricto, un dios que irradiaba influencias poderosas, capaces de alterar el curso de las vidas humanas. La palabra *influencia*, observa C. S. Lewis, ha perdido mucho de su eficacia y se ha convertido en un vago vocablo abstracto; para el Renacimiento y la Edad Barroca —no se diga para el Medievo— la influencia de los astros era una suerte de magnetismo que combinaba la fuerza material y la espiritual. Méndez Plancarte intentó, por un exceso de celo, atenuar la creencia en la astrología de sor Juana.⁷ La verdad es que la mayoría, en Europa tanto como en el Nuevo Mundo, sin excluir a los intelectuales, seguía prestando fe a la astrología: “los teólogos ortodoxos aceptaban la teoría de que los planetas afectaban no sólo a los acontecimientos y a la psicología humana sino a la vida de las plantas y a los minerales”.⁸ La Iglesia estaba en contra, no de la astrología sino de un determinismo astral absoluto que negaba al libre albedrío; asimismo perseguía a la adivinación y a la adoración de los planetas (astrología judiciaria y astrolatría). En el fondo, el problema al que se

⁷ En un comentario al soneto en honor del padre Kino y en otro a los versos 303-308 de *Primero sueño*.

⁸ C. S. Lewis, *La imagen del mundo* (Introducción a la literatura medieval y renacentista), traducción de Carlos Manzano, Barcelona, 1980.

enfrentaba la Iglesia no era muy distinto al que ha desvelado a todos los hombres desde que comenzaron a reflexionar sobre su extraño destino terrestre: la libertad y la predestinación.

Las ideas de sor Juana sobre esto eran las de su época. Creía como casi todos sus contemporáneos en los poderes de los astros. Todo el argumento de la loa V (378) que celebra el natalicio de Carlos II, gira en torno a la acción de los planetas sobre los destinos humanos. Más arriba, al ocuparme de la poesía cortesana de sor Juana, me referí a esta composición y a la asamblea de dioses planetarios que convoca el Sol (Apolo) para que confirmen las influencias benéficas con que han favorecido a Carlos II. Esta escena le da ocasión a la poetisa para exponer su idea, que era la tradicional de su tiempo, sobre los influjos astrales. Buena católica, acepta el albedrío pero como excepción y privilegio; en todo lo demás mandan los astros:

Pues dejando la excepción
que, por privilegio raro,
le dio Dios al Albedrío,
para que obrase espontáneo
(cuyo siempre libre obrar
para elegir, bueno o malo,
no lo fuerzan los influjos,
aunque pueden inclinarlo),
lo demás todo os compete,
que influencias combinando,
a unos exaltáis felices,
a otros hacéis desdichados.

La acción de los astros, los elementos y los humores producía la *simpatía* universal. Como en el caso de *influencia*, corremos el riesgo de que se nos escape el sentido de esta palabra si no recordamos su historia y sus orígenes. Para los estoicos la simpatía era el *con-sentimiento* universal, la fuerza que ataba al mundo e impedía la dispersión de sus elementos. Crisipo dice que "el mundo está en un estado de unión por la *conspiración* y el acuerdo de las cosas celestes y terrestres".⁹ El agente de esa unión era un soplo

⁹ Diogène Laërce, *Vies et opinions des philosophes* (Livre VII, *La doctrine stoïcienne*), en *Les Stoïciens*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1962.

vivificante y unificante que animaba a todas las cosas y a todos los seres: el *pneuma*. En el *pneuma* está sin duda el origen de la idea del amor en Occidente. Los estoicos tomaron este concepto probablemente de los médicos que, a su vez, se inspiraron en Aristóteles. El filósofo había dicho que en el semen se encontraba un soplo o *pneuma* astral y que a él se debían la vida del embrión y la preservación de la especie. En la pneumatología de los médicos aparecen otros soplos: las exhalaciones de la sangre llamadas, hasta los comienzos de la Edad Moderna, *espíritus*. No hay que confundir estos espíritus, naturalmente, con las inteligencias angélicas. Según Robert Burton, heredero de la medicina antigua, medieval y renacentista, "los espíritus son de tres clases: animales, vitales y naturales".¹⁰ Otros autores cambian el orden pero en todos el proceso es el mismo: los espíritus nacen de la sangre como un éter o vapor muy tenue y, al pasar del hígado al corazón y del corazón a la cabeza, se purifican más y más. El espíritu que mora en el cerebro es el agente de la fantasía. Esta era uno de los cinco sentidos internos, con la memoria, la estimativa, la imaginación y el sentido común. Para la escolástica (también para sor Juana, según se ve en *Primero sueño*) las funciones de la fantasía eran más altas que las de la imaginación.¹¹

Los estoicos recogieron la idea médica del *pneuma* y la convirtieron en el principio animador del cosmos y de cada ser humano. Originarios del fuego primordial, los soplos ígneos (*pneumata*) mantenían la cohesión de los elementos y unían a todas las cosas, consigo mismas y con las otras: por obra de ellos el mundo era un *sistema*; al mismo tiempo, el *pneuma* era el motor vital de cada hombre, el alma de su alma, aquello que le daba unidad y aquello que lo hacía ponerse en relación con los otros hombres y buscar su amistad. La lógica misma expresaba esta simpatía universal: era un acuerdo entre dos términos más o menos alejados gracias a un tercer término intermediario. Giorgio Agamben, que ha dedicado un libro fascinante a la influencia de

¹⁰ *The Anatomy of Melancholy* (Part I, Section I: *Division of the Body, Humours, Spirits*).

¹¹ Lewis observa que Coleridge, como todos los modernos, invirtió la posición de la fantasía y la imaginación. Al examinar *Primero sueño* volveré a este asunto.

la “*pneumo-fantasmología*” de la Antigüedad y la Edad Media en el arte y el pensamiento de Occidente, dice que para Zenón y Crisipo “el *pneuma* era un principio corpóreo, un cuerpo sutil y luminoso [...] que penetraba en todos los seres y era el origen del crecimiento y la vida sensible”.¹² El *pneuma* no era un principio exterior al cuerpo sino conatural; a la muerte del cuerpo lo sobrevivía ascendiendo a la región sublunar. La idea del cuerpo etéreo o astral de los neoplatónicos —todavía viva en las creencias de muchas sectas contemporáneas— está ya en embrión en estas concepciones del antiguo estoicismo. También lo están los *spiriti* y *spiritelli* de Cavalcanti, Dante y los poetas del *stil novo*.

Galeno llamó “vehículo del alma” al *pneuma* aristotélico, localizado en el semen y transmisor de la vida. La expresión tuvo fortuna y fue asociada más tarde a la idea platónica del descenso del alma al cuerpo. En un pasaje célebre y oscuro del *Timeo* se dice que el demiurgo ha dividido a las almas según los astros; por esto las almas tienen por morada al astro que les corresponde. Allí permanecen hasta que llega el momento de descender para habitar el cuerpo que a cada uno le ha sido asignado. A la muerte, el alma del justo regresa a su astro; la del malvado y el impío están condenadas a encarnar de nuevo y cada vez más bajo en la escala de los seres. El mito de Platón y la metáfora de Galeno inspiraron a Plotino, Porfirio y Proclo —también a su heredero, Macrobio, un autor que indudablemente influyó en sor Juana— en su concepto del “cuerpo astral”. La forma del cuerpo astral era esférica pero al entrar en el cuerpo físico adquiría la figura de éste; era una suerte de envoltura etérea del alma. Su función era doble: vehículo del alma en su descenso del astro al cuerpo terrestre, también era el puente, el término mediador, entre dos realidades opuestas e irreductibles: el cuerpo, materia mortal, y el alma incorpórea e inmortal.

Sin el cuerpo etéreo el alma no hubiera podido comunicarse con el cuerpo físico ni con el mundo material. Así, con gran sutileza, el neoplatonismo trató de resolver un

¹² Stanze, *la Parola e il fantasma nella Cultura Occidentale*, Turín, 1977.

problema que todavía preocupa a la filosofía y a la psicología contemporáneas: las relaciones entre la mente inextensa y el mundo de los sentidos. Según Proclo: "Toda alma participable [es decir: que participa en el tiempo y en el devenir] goza de un cuerpo primero y perpetuo que no está sometido en su substancia al nacimiento y a la corrupción."¹³ En su comentario al *Timeo* agregó que el alma tiene tres vehículos: uno consubstancial e inmaterial, otro etéreo y material y otro más idéntico al cuerpo. En su descenso, el alma atraviesa los distintos cielos y entonces los planetas "inscriben sus dones en la materia astral que la envuelve: las cualidades y los destinos del futuro individuo".¹⁴ Así, el cuerpo etéreo es también el portador de las inclinaciones del alma y de sus pasiones y facultades. Es el agente, como en el otro extremo lo son los humores, de las simpatías y las antipatías. El horizonte mental en el que se despliegan los poemas de sor Juana y las alusiones a los astros y a la simpatía de la *Advertencia* empieza ahora a dibujarse con mayor nitidez.

En las primeras páginas de la *Vita Nova* Dante relata en términos maravillosos y maravillados su primer encuentro con Beatriz, vestida de un color puro: el rojo de la sangre. En ese instante "el espíritu de la vida, que habita en la cámara más secreta del corazón, comenzó a temblar con fuerza diciendo: Ahora viene un dios más fuerte que yo y viene para ser mi señor." Al punto se despertó el espíritu animal que, a su vez, alertó a los espíritus sensibles y especialmente a los de la vista; al mismo tiempo el espíritu natural, que habita el hígado y que es el más inclinado a las satisfacciones materiales, despertó y comenzó a llorar. Dante no hizo sino utilizar un lugar común: la teoría de los espíritus vitales, vapores que nacen de la sangre, era corriente en su época. Su fuente inmediata, según parece, fue Alberto Magno, aunque figura también en Santo Tomás de Aquino.

En el transcurso del libro aparecen otros espíritus que

¹³ Proclo, *Eléments de Théologie*, traduction et introduction par Jean Trouillard, París, 1965.

¹⁴ Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible*, París (Gallimard), 1970. Me he servido sobre todo del primer estudio de este libro (*Spirito Peregrino*). Otro autor que ha tocado con pericia estos temas es D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, Londres, 1958.

entran y salen por los ojos de los enamorados y sus damas, guerrean entre ellos, penetran en el corazón del amante y allí graban la imagen de la dama: su *fantasma*. Estos espíritus son numinosos como el *pneuma* y, según conviene a su naturaleza, se transforman en suspiros. Son los *spiritelli*. En los poemas de Cavalcanti los *spiritelli* van y vienen sin cesar por todos los órganos corporales y asaetean a través de los ojos a la dama y a su galán. Servidores del amor, "hacen temblar a los hombres y vuelven humildes a las mujeres". En uno de sus sonetos aparecen catorce veces, una por cada verso. Hay en ese poema una línea que habría transportado a Herrera y Reissig: *lo quale spiritel spiriti piove*. La fisiología amorosa de los poetas del *doce stil novo* ofrece ciertas analogías con la moderna teoría de la comunicación y con la genética. Es un circuito de llamadas y respuestas: la vista de Beatriz despierta a los espíritus vitales que, a su vez, alertan a los *spiritelli* y todo ese mundo de atareados mensajeros se pone en movimiento como nuestras moléculas y átomos o como nuestras centrales telefónicas. A la manera de los signos lingüísticos y los genes, los espíritus mensajeros transmiten *noticias*. También se parecen, pero no en el modo biológico ni en el lingüístico sino en el épico-burlesco, a las sílfides y a los silfos de *The Rape of the Lock*. Como las criaturas de Pope son soplos, suspiros; como ellas, son inteligentes.

Entre las ideas sobre el cuerpo astral de los neoplatónicos, vehículo transparente del alma e identificado con el espíritu de la fantasía (*phantastikhon pneuma*), y los espiritillos de Dante y Cavalcanti no hay mucha semejanza, aunque varios autores de la época los confunden. Los espíritus vitales venían de la tradición médica árabe. Sobre esto no es necesario extenderse: el averroísmo de Cavalcanti, bien conocido, ha sido muy estudiado. Las concepciones de Dante se oponían en muchos aspectos al naturalismo de su amigo, señaladamente en sus visiones del amor: para Guido, genio sombrío, el amor era un *accidente* y estaba unido a la muerte,¹⁵ mientras que para Dante era el centro que ataba al universo y lo hacía girar y vivir. Sin embargo, en la teoría de los espíritus y espiritillos la coincidencia entre los dos

¹⁵ Cf. la canción *Donna mi prega*.

amigos era casi absoluta. Incluso los unía la forma levemente sarcástica con que a veces hablaban de los diminutos y etéreos huéspedes de su sangre y sus humores.

No es difícil comprender por qué, en la visión dantesca del amor, no aparecen los vehículos etéreos del alma. La concepción de los neoplatónicos contenía dos ideas incompatibles con el dogma cristiano: la existencia del alma antes del nacimiento y la desaparición del cuerpo después de la muerte. La resurrección de los muertos es uno de los grandes misterios del cristianismo, pero la astrología sí está presente en el pensamiento del poeta florentino, casi siempre aliada a la numerología. Además, también es central en su poesía el rasgo distintivo de la concepción neoplatónica del destino del alma: su separación del cuerpo y su ascenso a las alturas, no sólo después de la muerte sino en momentos excepcionales, como el éxtasis y cierta clase de sueños. Aunque la creencia en el "viaje del alma" por otros mundos es antiquísima y aparece lo mismo en el Asia Central que en la América precolombina, Dante la heredó de la doble tradición grecorromana y judeocristiana. En sor Juana, aunque no asociado al amor sino al conocimiento, también es primordial el tema del viaje del alma. Klein señala que la oposición entre neoplatonismo y naturalismo, entre el averroísmo violento de su amigo Cavalcanti y la *gentilezza* de su admirado Guinizelli, fue trascendida por Dante no mediante la eliminación de uno de los dos términos sino por su conjunción. En el soneto final de *Vita Nova*, profecía de la *Divina Comedia* y su viaje por los tres mundos, aparecen sucesivamente "la concepción médica (*spirito* = suspiro), la explicación alegórica (*spirito* = pensamiento) y el éxtasis chamánico (la subida al cielo del espíritu errante)". El espíritu nace como un suspiro, asciende y se transfigura en unos ojos que, al ver, *comprenden*:

*Quand'elli e giunto là dove disira,
vede una donna che riceve onore
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.*¹⁶

¹⁶ Cuando él ha llegado adonde desea, / ve una dama que recibe honores / y brilla tanto, que por su esplendor / el peregrino espíritu la mira.

Marsilio Ficino creía en el cuerpo etéreo y en las influencias planetarias. Su revaloración de la melancolía como una disposición propicia a la contemplación, al amor y a la poesía, fue también una reafirmación de la doctrina astrológica y de la humoral: en el temperamento melancólico eran determinantes la bilis negra y el influjo de Saturno. Estas ideas inspiraron y cautivaron a muchos grandes artistas y poetas de los siglos XVI y XVII. No menos decisiva fue su filosofía del amor. Ficino no fue un filósofo original pero su lugar es central en la historia del sentimiento amoroso. No sólo recogió y sistematizó la tradición de la poesía erótica de Occidente —la poesía provenzal, el *dolce stil novo* y Petrarca— sino que su lectura de Platón fue la primera interpretación auténtica del filósofo griego. Ficino inventó la expresión *amor platónico* y fue el primero que formuló en términos filosóficos y psicológicos esta variedad del amor. Probablemente sor Juana no leyó a Ficino, aunque en el *Neptuno alegórico* menciona a uno de sus herederos directos: el poeta neoplatónico florentino Pedro Crinito. No importa: las ideas expresadas por primera vez en *De Amore* se habían convertido ya, cerca de dos siglos después, en un bien común de las personas civilizadas.

En el pensamiento de Ficino figura también, al lado de la concepción cosmológica del amor y la teoría de los humores, la noción de la simpatía universal. No en la forma cosmo-mecánica de los estoicos sino como una suerte de afinidad entre todas las cosas y seres. El verdadero nombre de esa afinidad es amor o sea, en el caso de los seres animados, atracción hacia lo bueno. Lo bueno, que va de lo útil a lo perfecto, se resuelve en el bien y el bien sumo es Dios.¹⁷ El amor es un deseo de gozar un bien especial: la hermosura. Hay tres clases de belleza: la del cuerpo, la de los sonidos y la de las almas, que corresponden a la vista, al oído y al entendimiento. Para Ficino el amor, incluso en su forma inferior: atracción por la belleza del cuerpo, es siempre contemplativo y no es sensual o sexual. El amor describe un círculo: va de Dios a la criatura y de la criatura, a través del amor al cuerpo hermoso y al alma noble, regresa a Dios. De ahí que la forma más alta del amor

¹⁷ Cf. Paul Oskar Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, Columbia University Press, 1964.

humano —en verdad la única que cuenta— sea el amor recíproco. Ésta es una idea que no comparte sor Juana: *Amor no busca la paga / de voluntades conformes*. La concepción del amor de Ficino, apunta Kristeller, abarca también a dos sentimientos muy distintos: la amistad y la caridad. La segunda “es el sentimiento religioso que hace a todos los hombres hermanos como hijos de Dios [...] La primera es un concepto que viene de la filosofía griega y fue objeto de la especulación filosófica de Platón y, sobre todo, de Aristóteles.”¹⁸

Por todo esto, el amor no es exclusivamente la unión entre un hombre y una mujer. Si el amor verdadero —indistinguible de la caridad y de la amistad— es amor recíproco y, esencialmente, amor a Dios, “no sólo un hombre y una mujer pero también dos hombres o dos mujeres pueden unirse en ese sentimiento de amor”. Kristeller rechaza la interpretación de algunos autores que han visto en esta concepción de Ficino un homosexualismo velado o sublimado: “nadie, en su tiempo, atribuyó estas tendencias a Ficino ni a sus amigos y discípulos”. Sea fundada o no esta interpretación de Kristeller, y cualquiera que haya sido la índole de las inclinaciones sexuales de Ficino, en su idea del amor culmina una larga tradición en que confluyen distintas corrientes y cuyos momentos más altos son el amor cortés, el *dolce stil novo*, la poesía dantesca y el *Canzoniere* de Petrarca. Subrayo que Ficino no es un fin sino un comienzo: sus ideas sobre el amor, no sin cambios y a través de muchas vicisitudes, han alimentado al arte, a la literatura y a la vida sentimental de hombres y mujeres durante más de cuatro siglos, hasta nuestros días. Hoy esas concepciones se desintegran sin que nada que pueda sustituirlas despunte en el horizonte. Signo ominoso entre todos: la ausencia de signos.

La historia del amor en Occidente, desde la poesía caballeresca de Guillaume de Aquitania, puede verse como un doble proceso de liberación y sublimación. Todos los pueblos y las civilizaciones han visto siempre con veneración y temor a Eros. Sus poderes son particularmente temidos en las sociedades jerárquicas: el amor es una pasión que

¹⁸ P. O. Kristeller, *op. cit.*

arrasa las clases, las instituciones y los preceptos. Sin embargo, por una conjunción de circunstancias internas y externas, en el seno de una sociedad feudal y caballeresca, el amor se integró en el orden social. Y el amor en sus expresiones más violentas y subversivas: como violación de las jerarquías sociales y transgresión de la institución matrimonial. Lo más notable fue que esta doble infracción —los trovadores era gente del común mientras que sus damas eran casadas y pertenecían a la más alta nobleza— asumió la forma de un rito, fuera de la Iglesia pero no menos venerado que los sacramentos religiosos. Los agentes de la consagración no fueron el aceite, el vino y el sacerdote sino la poesía, la música y el trovador. Los poetas del *stil novo* recogieron esta tradición y Guinizelli, que Dante consideraba como el maestro de su generación, fundó su poética en la identidad entre amor y *gentilezza*. Esta última era una aristocracia del corazón, por oposición a la nobleza de la sangre. El amor hacía iguales a los amantes porque se fundaba en la nobleza de las almas. Doble subversión: la poesía y el amor negaron al matrimonio, a las jerarquías y a los linajes. Además, exaltaron a la mujer y así le devolvieron su albedrío. Desde Alejandría y la Roma de Catulo y Propertio, todos los grandes momentos de la poesía erótica han coincidido con la libertad de la mujer: son índices de la madurez de una civilización.

La sublimación de la sexualidad fue el precio de la conversión de la violencia erótica en ritual. Eros es un dios destructor y creador; lo que llamamos civilización —según lo enseñan los maestros más disímiles: Platón, San Agustín y Freud— es simultáneamente represión y sublimación de sus poderes. En todas las sociedades los dos signos que definen a los hombres, el signo *cuerpo* y el signo *no-cuerpo*, entablan un diálogo encarnizado que, a veces, se resuelve en un instantáneo e inestable equilibrio.¹⁹ En Provenza jamás se negó del todo al cuerpo y la sublimación asumió varias formas equívocas. Entre ellas la más curiosa fue la ceremonia del *asag*, una serie de pruebas que culminaba en la contemplación de la dama desnuda; el enamorado podía tenderse en el lecho junto a ella aunque sin consumar la unión sexual (*coitus interruptus*). En Florencia la su-

¹⁹ Cf. mi libro *Conjunciones y disyunciones*, México, 1969.

blimación fue más estricta y la relación entre los amantes consistía en lo que después otro platonista, León Hebreo, llamó "copulación visual".

La represión es contraproducente y se resuelve casi siempre en estallidos o en duplicidad moral: Dante vivió fuera del matrimonio varias pasiones lujuriosas y Petrarca tuvo dos hijos naturales de distintas mujeres. En otros casos, la castidad acaba por pervertir al espíritu, como se ve en muchos ascetas. Por otra parte, la sublimación platónica no sólo inspiró a grandes artistas sino que preservó al amor lo mismo de la disipación del libertinaje que de los delirios del ascetismo. El amor es mortal y mortífero, como lo vio, primero que nadie, el lúcido y amargo Cavalcanti. Amor es verse a los ojos pero ese juego se transforma pronto en fascinación funesta: los amantes pierden el cuerpo y el alma. O se aburren. El amor mata a los amantes o los amantes matan al amor. Para salvarlo, y para salvarse, hay que mirar *juntos* —después de la guerra de miradas— hacia arriba. Esto fue lo que nos dijo Dante, en esto consistió la función histórica y psicológica del platonismo y esto es lo que podríamos, hoy, rescatar de esa tradición.

3. RELIGIOSOS INCENDIOS

DESDE la perspectiva de la tradición que, sumariamente, he evocado, se comprende con mayor facilidad la actitud de los lectores de los poemas de sor Juana dedicados a María Luisa Manrique de Lara. Es indudable que causaron cierto asombro pues de otro modo hubiera sido innecesaria la *Advertencia*. También es revelador el tono de esa nota, a la vez cauteloso y tranquilizante, como para salirle al paso a cualquier interpretación deshonesta. Pero una vez así avalados, los poemas se insertaban con naturalidad en un género y una tradición. Esas piezas eran, a un tiempo —o como dice la nota: *todo junto*—, poemas cortesanos y homenajes de gratitud, incienso palaciego y declaraciones de una amartelada platónica.¹ El proceso de sublimación que inició el amor cortés y que consumó el neoplatonismo renacentista logró legitimar pasiones e inclinaciones que eran transgresiones de la moral sexual, como las relaciones fuera del matrimonio o entre personas del mismo sexo. Así, mientras esos actos eran casi siempre cruelmente reprimidos, no lo era su expresión sublimada. Contrasta la severidad con que se perseguía al “pecado nefando” con la tolerancia y aun la admiración con que se veían las castas pero apasionadas amistades de Ficino. Gozaron de la misma tolerancia Miguel Ángel y su exaltado platonismo así como otros artistas y poetas del Renacimiento. Esta actitud no fue exclusiva de la corte papal y de las repúblicas italianas sino que se extendió a la Inglaterra isabelina y a la Francia de los Valois. Casi siempre se trataba de amistades platonizantes entre hombres; digo casi siempre porque también hay ejemplos de safismo sublimado. Uno de los más notables es la *Elegía de una dama enamorada de otra dama*. Su autor, Pontus de Tyard, fue amigo íntimo de Maurice Scève y de Ronsard, protegido de Diana de Poitiers, gran enamorado de la filo-

¹ El título del romance 18 dice: *Solía la señora virreina, como tan amartelada de la poetisa, favorecerla con la queja de alguna intermisión en sus memorias*. Amartelada está aquí en la acepción de enamorada atormentada por los celos, según se ve por el texto del romance.

sofía neoplatónica y de la tradición de Mercurio Trismegisto. Alto dignatario de la Iglesia, murió siendo obispo de Chalon.² En su opulento retiro, "entregado a las silenciosas orgías de la meditación", escribió y después recogió en sus *Oeuvres Poétiques* (1573), sin que nadie se escandalizase, un curioso poema que exalta a la pasión lésbica:

*Nostre Amour serviroit d'éternelle memoire
Pour prouver que l'Amour de femme à femme épris
Sur les masles Amours emporteroit le pris.*

Los poemas de sor Juana no son tan directos como los de la *Elegía* de Pontus de Tyard. Los sentimientos que expresan —y que eran seguramente los que experimentaba ella realmente— son mucho más complejos y ambiguos. Hasta ahora he mostrado cómo y por qué fue posible escribir en México y publicar en Madrid, al finalizar el siglo XVII, sin provocar la reprobación general, poemas que tenían por tema la amistad amorosa entre dos mujeres de la aristocracia. Pero ¿cómo se explicaban ellas mismas, Juana Inés y María Luisa, su afecto? ¿Cómo lo justificaban, sin encontrar que se oponía a la moral vigente y a su estado, una monja y la otra casada y madre? La tradición que justificaba a esos poemas, también las justificaba a ellas. Sus sentimientos, sor Juana no se cansa de repetirlo y los títulos de sus poemas de subrayarlo, eran honestos, puros, decentes. Su afecto, consagrado por la poesía y la filosofía, había sido definido como la excelsa combinación de los tres sentimientos más altos: el amor, la amistad y la caridad.

Sor Juana no se enrojece de sentir lo que siente y alude incansablemente a la índole espiritual de su amor. Por esto insiste en la separación entre el alma y el cuerpo. Cada vez que aparece esta idea, más platónica que cristiana, el padre Méndez Plancarte frunce el entrecejo y la llama "fantasía poética", "devaneo filosófico". Por desgracia para todos los que han querido ignorar o atenuar el platonismo de sor Juana, esas "fantasías" no sólo figuran continuamente en sus escritos sino que son el eje sobre el que gira su poema capital, *Primero sueño*. El platonismo de sor Juana, como el de tantos en el Renacimiento y en la Edad Barroca, se

² *Poètes du XVI^e siècle*, texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1953.

insertaba —o, más exactamente: se injertaba— en la tradición de la escolástica. La ruptura con esta última no fue obra del hermetismo neoplatónico, aunque éste la preparó, sino del cartesianismo y la revolución científica y filosófica, dos corrientes intelectuales que sólo de lejos y lateralmente tocaron a sor Juana. En ella el platonismo tuvo una doble función: la primera, aliada al hermetismo, fue de orden intelectual; la segunda, vital. Sin el estricto dualismo platónico sus sentimientos y los de María Luisa se habrían convertido en aberraciones.

Por su talento y por su estado religioso sor Juana era una mujer fuera del común. Lo mismo ocurría con la Paredes: pertenecía a la más alta nobleza y, además de ser hermosa y discreta, era la virreina. La posición de ambas, aunque por motivos distintos, las colocaba por encima de las normas y exigencias ordinarias. Esa condición de privilegio entrañaba, sin embargo, responsabilidades y pesadas servidumbres. Las dos mujeres eran, en cierto modo, prisioneras de su rango. Sor Juana no estaba sometida a la autoridad de un marido pero sí a la superiora del convento y a las intrigas de sus compañeras. Carecía de temperamento religioso, según se ha visto, y su verdadera pasión, hasta entonces, había sido el conocimiento. Solitaria en la agitación de San Jerónimo, voluntariosa e independiente, un día entusiasta y otro decaída, aquejada con frecuencia de males imaginarios y, no obstante, tan dolorosos como los físicos, sus verdaderas y únicas compañías eran los fantasmas de los libros. Aunque las circunstancias de María Luisa eran diferentes, su predicamento era semejante: afecto sin objeto. Estaba casada con un marido mediocre y, a juzgar por el retrato que conocemos, más bien enteco e insignificante. Su vida era una cansada sucesión de ceremonias. Sabemos que era despierta, vivaz y que amaba las intrigas palaciegas; cuando estuvo en México escribía sin cesar a Madrid pidiendo esto o aquello, siempre solicitando mercedes para sus familiares y protegidos. La forma en que reunió, transportó y logró publicar los manuscritos de la *Inundación castálida* es un indicio de su energía y de su independencia. Hay un paralelo entre la actividad palaciega de María Luisa y la de sor Juana y su continua correspondencia literaria. En ambos casos, esa agitación ocultaba un vacío interior.

En términos de economía psíquica —para emplear la expresión de Freud— el mal de sor Juana no era la pobreza sino la riqueza: una libido poderosa sin empleo. Esa abundancia, y su carencia de objeto, se muestran en la frecuencia con que aparecen en sus poemas imágenes del cuerpo femenino y masculino, casi siempre convertidas en apariencias fantasmales: sor Juana vivió entre sombras eróticas. Sus poemas revelan, además, que fue una verdadera melancólica. Empleo esta palabra en el sentido que le daban Ficino y Cornelio Agrippa pero también en el de Freud: las dos concepciones se completan. Para los primeros, la melancolía era una suerte de vacuidad interior (*vacantia*) que, en los mejores, se resolvía en una aspiración hacia lo alto; para Freud, la melancolía es un estado semejante al duelo: en ambos casos el sujeto se encuentra ante una pérdida del objeto deseado, sea porque ha desaparecido o porque no existe. La diferencia, claro, es que en el caso del duelo la pérdida es real y en el del melancólico imaginaria. Para Freud —es curiosa la coincidencia con Ficino— la melancolía se asocia, en ciertos casos, al trastorno psíquico opuesto: la manía. O sea: al furor divino, al entusiasmo de los platónicos.

Ni la vida religiosa ni la matrimonial, ni la liturgia conventual ni las ceremonias palaciegas, ofrecían a Juana Inés y a María Luisa satisfacciones emocionales o sentimentales. La monja no era Santa Teresa ni la condesa era Penélope. Y lo más grave: lo mismo para la religiosa que para la virreina la relación con otros hombres estaba excluida. La moral conyugal en la corte de Carlos II, según el duque de Maura, era severa, sobre todo comparada con la de las cortes de Francia e Inglaterra. En Nueva España la moral no era menos estricta: es notable que la crónica de tres siglos de virreinato no contenga historias escandalosas sobre las virreinas. Así, el excedente libidinal no podía invertirse en un objeto del sexo contrario. Había que substituirlo por otro objeto: una amiga. Transposición y sublimación: la amistad amorosa entre sor Juana y la condesa fue la transposición; la sublimación se realizó gracias y a través de la concepción neoplatónica del amor —amistad entre personas del mismo sexo—. Estas relaciones, exaltadas y codificadas por la poesía, correspondían perfectamente tanto a las

necesidades psíquicas de las dos mujeres como a su rango social. Si el amor era la *otra* nobleza, el amor-amistad platónico era aún más noble y heroico.

La hipótesis que acabo de esbozar no excluye necesariamente la existencia de tendencias sáficas entre las dos amigas. Tampoco las incluye. Sobre esto es imposible decir algo que no sea una suposición: carecemos de datos y documentos. Lo único que se puede afirmar es que su relación, aunque apasionada, fue casta. En cuanto a su personalidad real: para nosotros la condesa de Paredes no es siquiera una sombra sino un nombre y su eco; aunque la figura de sor Juana ofrece un poco más de realidad, cuando creemos apresarla se nos escapa, como los fantasmas de sus poemas. No repetiré lo que dije sobre su infancia y sobre el influjo decisivo que tuvieron en su vida los amores de su madre y su condición de hija natural: bastará con recordar lo esencial. La ausencia del padre, al que tal vez ni siquiera conoció, probablemente dio origen a ensoñaciones y cavilaciones en las que la nostalgia se mezclaba al despecho. La ausencia, en el lenguaje corriente, es metáfora de muerte: el padre ausente era el padre muerto. Quizá Juana Inés lo mató también, simbólicamente, en sus sueños. Esta suposición significa que la niña pudo haber invertido la relación natural al identificarse no con su madre sino con su padre. Tal sería la explicación de la "masculinización". Sin embargo, Juana Inés también se identificó con su madre, sobre todo a través de figuras emblemáticas para ella: la diosa Isis, madre y virgen, inventora de la escritura y la "de alto Numen agitada / la, aunque virgen, preñada / de conceptos divinos, / Pitonisa doncella / de Delfos..." Por la poesía y la cultura Juana Inés rehace, simbólicamente y en sentido inverso, la disyuntiva de su infancia: la identificación con la madre significa la resurrección del padre o, más bien, su sublimación en alto Numen.

La cultura fue el camino para trascender su conflicto. El origen de su afición a las letras, según ya dije, se remonta a su infancia y a la influencia de su abuelo. Vivió con él hasta los ocho años y lo quiso mucho. Por todo lo que sabemos, Pedro Ramírez substituyó como arquetipo paternal a las dos figuras antagónicas que dividieron a su infancia: el fantasma del padre ausente y la presencia agresiva del

nuevo amante de su madre. El abuelo era hombre de libros y era un viejo; así encarnaba una suerte de virilidad sublimada: el sexo convertido en saber. En la sociedad de sor Juana la cultura era una función predominantemente masculina; además, y esto es esencial, había sido y en parte aún lo era la especialidad y el privilegio de la casta clerical, es decir, de unos hombres que habían neutralizado a su virilidad. El camino de la cultura, para sor Juana, no sólo pasaba por la masculinización sino que entrañaba la neutralización de la sexualidad. Neutralidad no es sinónimo de esterilidad; hay un momento en que la neutralidad se resuelve en fecundidad simbólica: la madre Juana es Isis, señora de las letras, y también la pitonisa que predice en su cueva (en su celda), encinta no de hijos sino de metáforas y tropos. Su madre había sido hacendada, señora de ganados y cosechas; ella era señora de un pueblo de signos y conceptos.

Como se ha visto, el examen de sus tendencias eróticas no es concluyente y termina en una interrogación. Sus dos extremos fueron, conforme a la definición clásica del temperamento melancólico, la depresión y el entusiasmo (la *manía* de Platón y la de Freud). Entre ellos, hay una gama de actitudes: masculinización y neutralización de la libido, identificación con el abuelo y también, contradictoriamente, con la madre. Y siempre un narcisismo exaltado. Pero el suyo fue un narcisismo corregido por la lucidez de la melancolía y el arrebató del entusiasmo. Su imagen en el espejo provoca la caricia de su mirada y, un instante después, la severidad de su crítica; entonces busca otra imagen que la saque de sí y la enamore: una sombra fantástica, un concepto fugitivo, el rostro de una amiga. ¿Tuvo conciencia de su complejidad? Claro que sí: algunos de sus mejores poemas —romances, décimas, sonetos— son un examen de ese “amoroso tormento... que empieza como deseo / y acaba en melancolía”. También se daba cuenta de que esos encontrados impulsos y sentimientos, a un tiempo tiránicos e impalpables, se resistían a todo intento de clara definición:

Traigo conmigo un cuidado,
y tan esquivo, que creo
que, aunque sé sentirlo tanto,
aun yo misma no lo siento.

Estos versos pertenecen a un romance de amor sacro (56) pero podrían ser de amor profano. Cualquier tema le daba ocasión para, al margen, anotar una reflexión sobre su estado y los enigmas que la habitaban. Ciertamente, nadie tiene conciencia cabal de su intimidad y sor Juana no es una excepción de esta regla universal. Pero algunos, los más lúcidos, sí saben que son un haz de impulsos y pasiones contradictorias y secretas. Este saber sí lo tuvo sor Juana: si algo la distingue, es la lucidez. No se engañó a sí misma en el caso de su relación con la condesa de Paredes; al contrario, al expresar su sentimiento, lo justifica con el ejemplo del dualismo platónico. En uno de los primeros poemas que le dirige —recién llegados los virreyes y María Luisa encinta— le confiesa que vive entre “las dulces cadenas de vuestras luces sagradas”. Pronto el *tú* sucede al *vos* y comienza a llamarla, como los poetas a sus damas, con nombres arcádicos: Lysi y Filis. Ya antes había convertido a Leonor Carreto en *Laura*. En el romance 19, uno de los más apasionados, el anónimo autor de los títulos creyó necesario insertar esta aclaración: *Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano*. Desde los primeros versos de este poema y no sin que su culto amoroso roce la herejía —como lo advierte, cariacontecido, Méndez Plancarte— declara su platonismo en términos encendidos:

 pues del mismo corazón
los combatientes deseos,
son holocausto poluto,
son materiales afectos,
 y solamente del alma
en religiosos incendios,
arde sacrificio puro
de adoración y silencio.

Ocho versos conceptuosos y apasionados, con líneas de atrevida hermosura: esos “religiosos incendios” hacen pensar en los más grandes, en un Donne o un Lope. El poema, con altibajos y cierta lentitud —la prolijidad es un defecto que casi nunca supieron evitar los poetas del XVII— prosigue y en otro intenso pasaje dice que la quiere como la mariposa “simple / amante que en tornos ciegos / es despojo de la llama”, como la mano incauta del niño que se

hiere al acariciar el cuchillo, como el girasol a la luz, el aire al espacio, el fuego a la materia, como "todas las cosas naturales" que el deseo "une, amantes, en lazos estrechos". La quiere, en fin, por ella misma y por ser la que es: Filis. Al llegar a este punto, explica la índole de su afecto:

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú, que las almas
distancia ignoran y sexo.

En los versos siguientes no sólo acepta sino que exalta la singularidad de su afecto: el "orden natural" lo guardan las "comunes hermosuras", no la de María Luisa. La suya es un "prodigio con exenciones de regio". El tema provenzal de la soberanía de la dama, con potestad para romper las normas, justifica su amor-amistad. En el romance 48 vuelve al tema de la separación del cuerpo y el alma en términos no menos inequívocos. El poema responde "a un caballero del Perú que le envió unos barro [búcaros] diciéndole que se volviese hombre". Sor Juana contesta con gracia:

Y en el consejo que dais,
yo os prometo recibirle
y hacerme fuerza, aunque juzgo
que no hay fuerzas que entarquinen:
porque acá Sálmacis falta,
en cuyos cristales dicen
que hay no sé qué virtud de
dar alientos varoniles.

Méndez Plancarte atribuye a una distracción de sor Juana la mención de la fuente de la ninfa Sálmacis (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 285-388). Esta fuente no transformaba a las doncellas en mancebos sino que convirtió a Hermafrodito en andrógino. La transformación de mujer en varón, añade Méndez Plancarte, fue obra de Isis, que cambió a Ifisa en hombre (Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 666-797). Un psicoanalista no dejaría de encontrar significativa esta confusión. Pero tal vez no es necesario acudir al psicoanálisis para explicar este pequeño error. Por una parte, era difícil que Juana Inés, por todo lo que sabemos, citase el episodio de

Ifisa: se parecía demasiado a su caso. Ifisa, muchacha cretense educada por sus padres como un mancebo, enamorada y prometida de la doncella Ianté, pide a Isis que la convierta en varón y lo logra. Por la otra, no es imposible que el origen de la confusión de sor Juana se encuentre en el tratado de mitología del padre Vitoria. Aunque Ovidio dice claramente que Hermafrodito, al verse cambiado y "ablandados sus miembros", pidió y obtuvo de sus padres, Hermes y Afrodita, que

quienquier que a estas fuentes viniese varón, de allí salga semivarón, y en las tocadas ondas se ablande de súbito,³

en la versión de Vitoria se dice que "Hermafrodito pidió y alcanzó que todos los que allí se bañasen, que tuviesen doblados los sexos naturales..." En todo caso, sor Juana se refiere más adelante no a la transformación en varón sino al hermafroditismo:

Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.

Y también sé que, en latín,
sólo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo virgen.

En el tercer verso atenúa y casi pone en duda su condición femenina ("si es que soy mujer") y en los finales la niega: siendo virgen, es doble. Estos versos muestran que no sólo se daba cuenta de su conflicto sino que para ella había cesado de serlo, resuelto por su profesión religiosa y por su platonismo. Tomó las órdenes para que ninguno "verificase" que era mujer; al no haberse casado y ser virgen, es "común de dos". Declara así que, espiritualmente, es un andrógino. Por esto no es bueno que la miren como mujer:

pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,

³ *Metamorfosis*, México, 1979, traducción de Rubén Bonifaz Nuño.

sin que a uno u otro se incliné,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.

La profesión religiosa ha neutralizado a su sexualidad y su cuerpo no se inclina ni a lo masculino ni a lo femenino. Pero su alma responde a otras almas y se corresponde con ellas, sin distinción de sexo. Este tema es motivo de innumerables variaciones en romances, décimas, glosas y sonetos... En la escala amorosa del platonismo los ojos y los oídos anteceden inmediatamente al amor supremo, que es el del entendimiento. Ver es una forma inferior de la contemplación y el verdadero amante contempla con los ojos cerrados. En una glosa (142), dedicada a Lysi, se pregunta:

Aunque cegué de mirarte
¿qué importa cegar o ver,
si gozos que son del alma
también un ciego los ve?

En un soneto a Lysi (179) extrema los "conceptos de amante": su "belleza no es posible" porque sólo el pensamiento de poseerla ofende al mismo tiempo al decoro de ella y a su propio amor. Esto le da ocasión para una paradoja: "*No emprender, solamente, es lo que emprendo.*" En el mismo soneto afirma que el más alto amor no busca correspondencia. Es una idea que repite en muchos poemas: sólo se puede llamar "dicha" a aquello que "*ni se puede merecer / ni se pretende alcanzar*" (A Lysi, redondillas, 90). En *De palacio*, un sainete, el premio al galán vencedor consiste en amar sin esperanza de reciprocidad. El padre Méndez Plancarte sostiene que la Lysi del soneto 179 no es la condesa de Paredes: el que habla es un hombre. Sin embargo, en los poemas expresamente dirigidos a María Luisa repite una y otra vez su elogio del amor sin correspondencia. En ellos abundan, asimismo, las alusiones a esos incidentes y sucesos que se asocian generalmente a las relaciones amorosas: celos, quejas, ausencias, júbilos, regalos, encuentros. En el romance 18 le pide perdón por no haberla visto ni escrito durante unos días y le dice que sus deberes religiosos habían sido la causa de la "intermisión". Las quejas por las ausencias se repiten a veces en labios de ella y otras

en los de María Luisa. El romance 27, escrito en la época de cuaresma, durante la cual se suspendían las visitas a los conventos, es un ejemplo:

... pobre de mí,
que ha tanto que no te veo,
que tengo, de tu carencia,
cuaresmados los deseos,
la voluntad traspasada,
ayuno el entendimiento,
mano sobre mano el gusto
y los ojos sin objeto.

De veras, mi dulce amor;
cierto que no lo encarezco:
que sin ti, hasta mis discursos
parece que son ajenos.

Otro poema en endechas reales (83) reproduce, en términos aún más tiernos, las disculpas por "no haberla esperado a ver". Alude seguramente a las visitas que la condesa hacía al convento. Las reglas disponían que las monjas recibiesen a los extraños en el locutorio, en donde los visitantes estaban separados por enrejados; sin embargo, algunas visitas, sobre todo las de palacio, penetraban hasta otros recintos y las monjas las recibían —de nuevo contraviniendo a las reglas— con la cara descubierta. Estas endechas son notables no por su valor poético sino por su tono directo y efusivo. Sor Juana juega con la palabra *espera*: esperar a una persona y esperar "lo que no puede esperarse", la dicha del amor. Al final surgen dos versos: *Baste ya de rigores, / hermoso Dueño, baste*, que inmediatamente traen a la memoria, para cualquier lector atento, los tercetos de uno de sus sonetos más conocidos y apreciados:

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

Es imposible saber, naturalmente, si el soneto estuvo inspirado por el incidente a que se refieren las endechas. Todo

lo que se puede decir es que el tema es el mismo y que es turbadora la aparición de la misma frase en las dos composiciones. Hay otros poemas que contienen frases tan vehementes como las del soneto, aunque no tan perfectas. Por ejemplo, en estas endechas (82):

Así, cuando yo mía
te llamo, no pretendo
que juzguen que eres mía,
sino sólo que yo ser tuya quiero.

Las quejas por los silencios reaparecen en unas redondillas (91). En esta ocasión la quejosa es María Luisa y sor Juana es la que pide perdón por no haberle escrito. Esto le da pie para, otra vez, enunciar paradojas. Hace el elogio del silencio pues a su amor, todo interioridad, le basta con ser sin necesidad de exteriorizarse:

En mi amorosa pasión
no fue descuido, ni mengua,
quitar el uso a la lengua
por dárselo al corazón.

Ni de explicarme dejaba:
que, como la pasión mía
acá en el alma te vía,⁴
acá en el alma te hablaba.

En silencio la amaba y en silencio pensaba que ella también la amaba: *en mi mano tenía / el fingirte favorable*. Felicidad interior y que causa desvaríos:

¡Oh cuán loca llegué a verme
en tus dichosos amores,
que, aun fingidos, tus favores
pudieron enloquecerme!

Pero, puesto que la condesa le ordena que hable, lo hace: "si amar a su belleza es delito sin disculpa... también es un delito del que nunca se arrepiente". Y concluye, no sin atrevimiento:

Esto en mis afectos hallo,
y más, que explicar no sé;

⁴ Vía: veía.

mas tú, de lo que callé,
inferirás lo que callo.

La osadía de los versos finales aparece en otro poema (90) también en redondillas. Como si hubiera presentado algunas de las futuras interpretaciones de sus poemas, declara expresamente que no ama a María Luisa por haber sido agasajada y favorecida sino por la fuerza de su belleza. No quiere que "lo agradecido se equivoque con lo amante". Altiva, aclara nuevamente que el amor más alto es aquel que no espera correspondencia ni premio:

Que estar un digno cuidado
con razón correspondido,
es premio de lo servido
y no dicha de lo amado.

Menos conceptistas y afectadas son las endechas (77) que explican "un sentir de ausente y desdeñado". Aunque el poema está dedicado a Filis, uno de los nombres poéticos de María Luisa, Méndez Plancarte afirma perentoriamente que se trata de otra Filis. ¿Por qué? Esta composición es una más entre las que exaltan la superioridad de la ausencia sobre la posesión. Los cuatro primeros versos, en su movimiento de vaivén, expresan admirablemente las vacilaciones, el ir y venir del desdeñado en amor:

Me acerco y me retiro:
¿quién sino yo hallar puedo
a la ausencia en los ojos
la presencia en lo lejos?

La precisión psicológica se alía a la justeza de la expresión: encontrar "la presencia en lo lejos" da en el blanco. El poema termina —y no es el único— con expresiones de despecho amoroso:

A vivir ignorado
de tus luces, me ausento
donde ni aun mi mal sirva
a tu desdén de obsequio.

Entre los grandes placeres eróticos están los de la vista. Sor Juana no se privaba de ellos y en sus poemas la visión no es menos primordial que el concepto. Incluso puede decirse que su conceptismo parte casi siempre de una imagen visual o desemboca en otra. Cuando no ve, evoca y fantasea: ve con la memoria y con los ojos de ese *espíritu fantástico* que mira cuando el artista cierra los ojos. Ese *espíritu* es el angelillo que dibuja figuras sobre un cuaderno, hecho un ovillo, al lado de la Melancolía, en el grabado de Durero. Sus agentes son los *spiritelli* de Dante y Cavalcanti, que imprimían en el corazón del poeta enamorado la imagen fantasmal de la dama. Sor Juana vuelve a esos fantasmas, a un tiempo fúnebres y pasionales, huidizos y obsesivos, en muchos poemas. El título de un poema que ya cité (142) se ajusta enteramente a la tradición de la superioridad del fantasma sobre la criatura real: *Porque la tiene en el pensamiento, desprecia, como inútil, verla con los ojos*. El placer de imaginar es doble porque es ver con los ojos y con el espíritu. La poesía tiene el don de volver sensible lo impalpable y visible lo incorpóreo. Es un arte de encarnación, aunque esa encarnación también sea imaginaria: palabras, ritmos, conceptos. El mejor ejemplo es uno de sus poemas más celebrados, el romance decasílabo (61) en que "pinta la proporción hermosa de la condesa de Paredes". Fue escrito cuando ya la condesa de Paredes estaba en Madrid pues el título dice que le "fue remitido desde México". Es una pintura hecha, ya el modelo ausente, por la memoria y la fantasía.

Casi todos los que se han ocupado de este poema, señala Antonio Alatorre, "por una especie de pudor han trasladado su admiración del contenido a la forma, del *mensaje* a la *estructura*".⁵ Ciertamente, la métrica es inusitada y es explicable el interés que ha despertado pero no es menos notable la serie de metáforas que la poetisa despliega ante el lector y que son un conjunto de variaciones sobre cada una de las

⁵ Antonio Alatorre, "Avatares barrocos del romance (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXVI, 1977, núm. 2. Alatorre dice que este romance decasílabo es "un poema erótico" y subraya brevemente el interés de la *Advertencia* al romance 16. Es el único, que yo sepa, que ha reparado en la significación de esa nota. O el único que ha tenido la franqueza de decirlo.

partes del cuerpo femenino: el pelo, los ojos, la frente, los labios, la garganta, los pechos, el talle, los brazos, las piernas, los dedos de la mano, los pies, la estatura. El poema mereció ser incluido en la *Antología poética en honor de Góngora* (1927) de Gerardo Diego, aunque precedido por unas líneas que dicen: "mucho mejores que los versos enrevesados de *Primero sueño* son otros [los del romance] más decorativos y luminosos, en que el ingenio de la monja resplandece en sabrosos hallazgos". El juicio sobre *Primero sueño* me incitaría a compartir, si no fuese tan manifiestamente injusta, la opinión de Ortega y Gasset, que encontraba en sus compatriotas cierta incapacidad para gozar de las ideas. En cuanto al romance decasílabo: sus versos, sí, son decorativos y luminosos pero son algo más. No hay muchos poemas en la historia de nuestra lengua que puedan igualar su concentración y su riqueza, la desenvoltura de sus imágenes y su sintaxis ajustada al movimiento rítmico. Incluso el artificio del esdrújulo con que comienza cada verso, que parece forzado para el oído moderno, acaba por seducir.

Méndez Plancarte, siempre sensible a la belleza verbal—cuando no se oponía a su ortodoxia—, encomia este poema pero señala que algunas expresiones vienen de dos romances de Góngora que tienen por asunto la historia de Tisbe y Píramo. No hay tal: he comparado los dos romances con el poema de sor Juana y he encontrado apenas vagos y distantes parecidos. Por la sintaxis, el vocabulario y las alusiones cultas, las coordenadas estéticas del poema son gongoristas. Pero no se parece a los dos romances de Píramo y Tisbe, más bien humorísticos. El verdadero antecedente de este romance es otro, en el mismo metro y con tema semejante, de Agustín Salazar y Torres.⁶ Sin embargo, la arquitectura del romance de sor Juana es más sólida, más sorprendente su invención y más estrictas sus líneas. No es profuso sino rico; hay complejidad, no confusión. Casi todos los grandes poetas españoles del siglo XVII, sin excluir a Góngora, fueron excesivos; a veces, arrastrados por el entusiasmo o enamorados de sus dones, no supieron callarse a tiempo. A pesar de la estética de su siglo y del ejemplo de sus maestros españoles, por temperamento y

⁶ Véase, en la Quinta Parte, *Arca de música*.

por inclinación intelectual y artística sor Juana tendía más bien a la reserva y a la economía. Saber hasta dónde se debe llegar: antesala de la perfección. No siempre lo consiguió y muchas veces fue prolija y hasta descosida. Pero unos cuantos poemas revelan que también conoció el arte difícil de conocer sus límites. El romance decasílabo es uno de ellos. Combina cualidades opuestas que, unidas, producen los efectos más raros: la intensidad y la riqueza. A Valéry, que amaba a Góngora, le habría encantado este poema. Su gongorismo, innegable, es su vestido de época: abajo palpita una mujer desnuda. Las imágenes son abanicos verbales que simultáneamente descubren y cubren ojos, pechos, frente, boca.

Hay otros poemas de sor Juana que celebran el rostro y el cuerpo de María Luisa, aunque ninguno tan brillante e imaginativo como éste. Entre los billetes y otros poemillas de circunstancias, hay una décima (132) en la que "describe, con énfasis de no poder dar la última mano a la pintura, el retrato de una belleza". La retratada es Filis y la razón de no poder terminar su retrato es que

... en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie.

Además de los dedicados a María Luisa, hay varios poemas en los que sor Juana describe a otras mujeres. Los más son jocosos. Un romancillo en versos de seis sílabas (71) "para cantar a la música de un tono y baile regional que llaman el cardador" tiene un encanto que hace pensar en Góngora por la gracia y en Lope por la ternura. Belilla, cuyos ojos son de "quítate que ahí voy", tiene el

talle más estrecho
que la condición
de cierta persona
que conozco yo.

Otros de estos poemitas son caricaturas, como el dedicado a "la agrísima Gila" (72), en el que sor Juana termina diciéndole: si estos versos no te parecen bastante agrios, puedes echarles "la hiel de tu natural". Entre esos poemas el

más notable es la imitación de Polo de Medina en versos pareados: a Lisarda, que examinaré en otro lugar.

Si se comparan los poemas en que se describe el cuerpo femenino con aquellos que mencionan al masculino, se advierte que es mayor el número de los primeros y que esos poemas son más explícitos que aquellos que evocan a la figura masculina. Vemos a las mujeres de sor Juana; sus hombres son "sombras fantásticas". Sin embargo, es imposible, de nuevo, extraer del examen de esos poemas conclusiones acerca de sus íntimas tendencias eróticas. En una cultura masculina que había idealizado a la mujer e instituido un culto poético a la dama (aunque la realidad de la condición femenina no correspondiese a esa imagen ideal), era indecente la descripción del cuerpo masculino. La indecencia se volvía escándalo si la autora de la descripción era una mujer y más aún si era una monja. La tradición poética y retórica poseía un vocabulario y unas figuras para nombrar al cuerpo femenino pero muy pocos de esos giros podían aplicarse al masculino. Esto podría explicar que en los poemas de sor Juana figuren pocas descripciones del cuerpo masculino y que sean siempre vagas, imprecisas. Al tocar este tema nos enfrentamos otra vez a una limitación histórica quizá insuperable: por una parte, la sociedad en que vivió sor Juana —su cultura, su ética, sus jerarquías sociales— nos ayudan a comprenderla; por la otra, la ocultan. Sus actitudes vitales fueron respuestas, muchas veces inconscientes, al sistema de usos y prohibiciones de la sociedad católica de Nueva España. Sus tendencias más íntimas y personales están indisoluble y secretamente enlazadas a la moral y a las costumbres de su época. Hay una zona en que lo social es indistinguible de lo individual. Sor Juana, como cada uno de nosotros, es la expresión y la negación de su tiempo, su héroe y su víctima. Por esto, como cada ser humano, es una figura enigmática.

Los poemas que tienen por tema los retratos de María Luisa y de Juana Inés tienen un interés particular. Seguramente hubo varios, todos perdidos. El título de la décima 126 es revelador. "En un anillo retrató a la Señora Condesa de Paredes. Dice por qué." El retrato estaba pintado en un anillo del índice: "*para que con verdad sea / índice del corazón*". Pero esta miniatura no puede ser el retrato a que

se refiere el romance 19 (*lo atrevido de un pincel. / Filis, dio a mi pluma alientos*) ni el que inspira las redondillas (89): *Al retrato de una decente hermosura*. Este poema consiste en unas variaciones sobre el tema del retrato inanimado pero cruel y la vivacidad dolida de la enamorada:

¡Oh tú, bella copia dura,
que ostentas tanta crueldad,
concédete a la piedad
o niégate a la hermosura!

Al final aparece una idea que debió ser obsesión para ella pues figura en otros poemas: el retrato es inmune al tiempo pero esta victoria reduce la persona a ser yerta apariencia. La dureza del retrato la hace pensar en la dureza del original y entonces brota el despecho:

¡Oh Lysi, de tu belleza
contempla la copia dura,
mucho más que en la hermosura
parecida en la dureza!
Vive, sin que el tiempo ingrato
te desluzca; y goza, igual,
perfección de Original
y duración de Retrato.

La aliteración (dura, dureza, duración) es feliz. Los tres versos últimos, aunque hermosos, eluden la oposición entre el original y el retrato. En unas décimas (103) se insinúa una solución: el despecho ante el retrato impasible se transforma en posesión interior. Aunque este monólogo de amor frente a un retrato tiene algo teatral, no es calderoniano. Poesía de reflexión y análisis íntimo, heredera de Petrarca:

Toco, por ver si escondido
lo viviente en ti parece:
¿posible es, que de él carece
quien roba todo el sentido?
¿Posible es, que no has sentido
esta mano que te toca,
y a que atiendas te provoca
a mis rendidos despojos?
¿Que no hay luz en esos ojos?
¿Que no hay voz en esa boca?

La mudez y la inmovilidad del retrato, después de avivar el tormento de la ausencia, muestran el camino del verdadero amor: la interioridad. El tema del poema 91 reaparece:

Dichosa vivo al favor
que me ofrece un bronce frío:
pues aunque muestres desvío,
podrás, cuando más terrible,
decir que eres impasible,
pero no que no eres mío.

Estas décimas tienen por complemento otras (102) en la que el tema es un retrato de sor Juana "enviado a una persona" (María Luisa). Los dos poemas forman un díptico y son como el anverso y el reverso de la misma realidad. Ambos fueron incluidos en las *Obras completas* en una serie que Méndez Plancarte llamó *De amor y de discreción*, sin duda para atenuar un poco la indiscreción de los poemas mismos. El segundo poema es de una extraordinaria limpieza. Si el romance decasílabo nos deslumbra, las décimas nos conmueven más profundamente por su transparencia. No es exagerado decir que se ve a través de ellas. El sentimiento es hondo pero contenido y la pasión es lúcida. En este poema sor Juana mostró de nuevo su exquisito sentido de la medida: en esos cuarenta versos no hay una palabra de más. Equidistante del juego conceptista y de la confesión sentimental, la poetisa consigue lo más difícil, ser inteligente y ser apasionada:

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retratada:
en mí toda transformada,
te da de su amor la palma;
y no te admire la calma
y el silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma.

Méndez Plancarte interpreta la cuarta línea como un juego de palabras: María Luisa ve a Juana Inés *copiada* (retratada) en el cuadro pero no *retractada*, es decir, arrepen-

tida de su afecto. La siguiente décima del poema es un ejemplo del *concepto* poético, no en el sentido de un Quevedo o un Gracián sino en el de Lope: "una tersa, limpia forma y una extrema condensación de pensamientos".⁷ El Retrato dice que, más feliz que el Original, vivirá con María Luisa. Ser figura pintada la salvará del tormento de verse desamada —y si María Luisa advirtiese que le falta alma, ella se la podría dar, pues tiene ya la de Juana Inés:

Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como hay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra.

La amistad con María Luisa Manrique de Lara dejó muchos poemas; algunos interesan por ser documentos biográficos y psicológicos; otros pocos por su valor poético. Estos últimos no llegan a diez pero entre ellos se encuentran algunos de los más intensos y hermosos de sor Juana. Dos de ellos, que son dos extremos de su talento poético —el máximo brillo y la máxima diafanidad— son dos pequeñas obras maestras (útil aunque gastada expresión): el romance decasílabo (61) y las décimas (102) que acompañan a su retrato. Todos estos poemas, a pesar de la forma desordenada en que se publicaron, se ajustan a la tradición de la poesía erótica desde el *Canzoniere* de Petrarca: son una serie que cuenta y canta las vicisitudes de una pasión. Los poemas de sor Juana aluden a una historia enigmática que, como se ha visto, es imposible esclarecer enteramente. Su misterio es análogo al de los sonetos de Shakespeare, aunque su mérito poético sea menor. ¿Cuál fue la índole de su relación con María Luisa Manrique de Lara? También ella se hizo esta pregunta y la respondió con sus poemas que dicen todo y no dicen nada. Fiel a sus modelos poéticos, su

⁷ José F. Montesinos en su Introducción a las *Poesías líricas de Lope de Vega*, I, Clásicos Castellanos, Madrid, 1960.

poesía —exaltación y alabanza, queja y reproche— se resuelve siempre en interrogaciones y paradojas. Desde Petrarca la poesía erótica ha sido, tanto o más que la expresión del deseo, el movimiento introspectivo de la reflexión. Examen interior: el poeta, al ver a su amada, se ve también a sí mismo viéndola. Al verse, ve en su interior, grabada en su pecho, la imagen de su dama: el amor es fantasmal. Esto Juana Inés lo sintió y lo dijo como muy pocos poetas lo han sentido y lo han dicho. Su poesía gira —alternativamente exaltada y reflexiva, con asombro y con terror— en torno a la incesante metamorfosis: el cuerpo deseado se vuelve fantasma, el fantasma encarna en presencia intocable.

4. EL REFLEJO, EL ECO

LOS RETRATOS que tenemos de sor Juana son copias de otros, destruidos o perdidos, que fueron pintados mientras vivía. No sólo ella los menciona en sus poemas, como se ha visto, sino que el anónimo autor de los dolidos tercetos publicados en la *Fama y obras póstumas* de 1700 refiere que una vez vio un retrato suyo.¹ Pero al finalizar el siglo XIX comenzó a decirse que la misma sor Juana había pintado uno, por lo menos, de esos retratos y otro de la condesa de Paredes. La primera mención de esta habilidad de la poetisa es de 1874: en la obra *Hombres ilustres de México* aparece una biografía de sor Juana por Gustavo Baz y una litografía de Iriarte con un pie que dice: *Tomado de un retrato pintado por ella misma*. El retrato estaba en Puebla y allí lo compró un coleccionista norteamericano, en 1883. El cuadro pertenece ahora a un museo de Filadelfia. En su parte inferior figura una inscripción que comienza de esta manera: *Fiel copia de otra que de sí hizo y de su mano pintó la R. M. Juana Inés de la Cruz*. . . Éste es el origen del pequeño enigma: ¿Sor Juana Inés de la Cruz pintaba? La mayoría de los que se han ocupado de sor Juana, de Luis González Obregón y Amado Nervo a Abreu Gómez y Méndez Plancarte, no han puesto en duda la veracidad de la inscripción. En cambio Francisco de la Maza considera que se trata de una patraña. Sus razones no son desdeñables y hay que examinarlas.²

Es muy extraño, dice De la Maza, que ninguno de los con-

¹ El poema va precedido por esta advertencia: *Este papel se halló sin nombre de su autor; sólo parece que se compuso a raíz de llegar a España la nueva de haber muerto la poetisa*. Castorena y Ursúa en su Prólogo da a entender que es de Calleja. Tengo para mí que también escribió el soneto, igualmente anónimo, que sigue a su Aprobación: *Al desengaño con que murió la madre Juana Inés de la Cruz*. Aparte de que el padre Calleja usa el mismo ardid inocente para ocultar su nombre, los sentimientos, las ideas y el lenguaje recuerdan a los tercetos. Son dos poemas realmente *sentidos* y esto los distingue de las otras composiciones de la *Fama y obras póstumas*.

² "Primer retrato de sor Juana", en *Historia Mexicana*, Vol. II, número 1, México, 1952.

temporáneos de sor Juana haya mencionado alguna vez su habilidad con los pinceles, aunque siempre se hicieron lenguas de sus talentos en todas las artes, de la poesía a la teología y de la música al bordado. Tampoco en sus poemas se habla de este don suyo, a pesar de que uno de sus temas favoritos fue el que podría llamarse: espejismo y desengaño de los retratos. En el romance 19 le pide permiso a María Luisa para retratarla, metafóricamente, con palabras, y alude a un retrato de su amiga: *Lo atrevido de un pincel, / Filis, dio a mi pluma alientos...* Méndez Plancarte comenta: "La virreina había permitido que sor Juana la retratase *de pincel* y ello le da valor para expresarle en rimas su afecto..." Con razón De la Maza observa que, aunque el romance habla de un pincel, en ningún momento se insinúa que ese pincel haya sido el de sor Juana. Según Méndez Plancarte, las redondillas (89) *Al retrato de una decente hermosura* tienen el mismo tema: "Acción, Lysi, fue acertada / el permitir retratarte". De nuevo: no se dice que la poetisa haya pintado el retrato. Cada vez que sor Juana emplea las palabras *pintar*, *retratar*, *copiar* y otras semejantes, se refiere al arte literario, es decir, a la descripción con palabras de una persona, un lugar o una situación. No obstante, hay un caso dudoso: una décima (126) que va precedida por este título explicativo: *En un anillo retrató a la señora condesa de Paredes. Dice por qué:*

¿Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrescribir la mano
lo que tiene dentro el pecho...

Ni el título ni la décima convencen a De la Maza: "Basta con reformar el titulito (casi siempre falsos y aun irritantes en las viejas ediciones) y poner: *En un anillo en el que mandó retratar a la señora condesa de Paredes*, pues bien claro lo dice sor Juana que *hizo copiar*, o sea mandar copiar." Disiento: los títulos de las primeras ediciones de sor Juana no son ni falsos ni irritantes sino esclarecedores; por esto, con buen acuerdo, Méndez Plancarte los conservó en su edición de las *Obras completas*. La frase de la décima, por lo demás, es ambigua: ¿ese "cariño ufano" a qué mano hizo copiar el retrato: a la de sor Juana o a la de un pintor

anónimo? A esta décima sigue otra con el mismo asunto: el retrato de la miniatura "quiso imitar la beldad" pero, como no lo logró, sor Juana le pide a Lysi que "no muestre el error de pincel tan poco sabio". No es fácil que sor Juana criticase con tanta severidad una obra que no era suya. Estos dos poemitas son los únicos indicios que podrían justificar la creencia en una sor Juana pintora.

El retrato de Filadelfia no tiene fecha y De la Maza piensa que "si no es del siglo XIX es de fines del XVIII". No estoy muy seguro: ese cuadro —justamente por esa "técnica relamida" que tanto desplace a De la Maza— debe haberse pintado a principios del XVIII. Naturalmente, se trata de una suposición: es muy difícil determinar la fecha de una pintura de factura más bien anónima y sin conocer otras de la misma mano. A De la Maza le parece que se trata de una superchería: piensa que es una copia del retrato de Juan de Miranda. Justifica su opinión por las semejanzas entre las dos inscripciones. En efecto, los dos cuadros mencionan los hechos centrales de la vida de sor Juana, con mayor amplitud el de Miranda, pero de esto no puede deducirse que uno sea copia del otro sino que ambos se inspiraron en la misma fuente: la biografía del padre Calleja, de la que repiten hasta los errores. Hay también semejanza, mejor dicho: identidad, entre muchas frases de las dos inscripciones: "Fénix de América, Glorioso desempeño de su sexo, Honra de la Nación en este Nuevo Mundo, Argumento de admiración y elogio del Antiguo". Una vez más: ¿por qué concluir de esta coincidencia que el cuadro de Filadelfia es una copia del de Miranda? También podría ser lo contrario. No es necesario, por otra parte, acudir a la hipótesis de un plagio: ambos pintores utilizaron una fuente común. Esas mismas expresiones aparecen en todas las inscripciones de los retratos antiguos de sor Juana. El único que tiene una inscripción distinta es el de Miguel Cabrera (1750), aunque no deja de llamarla Fénix de América.

Si de la comparación de las inscripciones pasamos a la comparación pictórica propiamente dicha, la conclusión también es adversa a Francisco de la Maza. Los dos retratos no se parecen ni por la posición de la figura ni por los elementos que la componen ni por el fondo ni por ninguna otra característica. Desde un punto de vista pictórico no se

puede decir que el cuadro de Filadelfia sea una copia del de Miranda o que el de éste se inspira en aquél: son dos obras distintas y su único parecido es el modelo. A mí me impresiona tanto como a De la Maza el silencio de los contemporáneos de sor Juana acerca de sus facultades pictóricas pero confieso que no encuentro razones para decir, cómo él dice, que la atribución del cuadro de Filadelfia es una "impostura". Por otra parte, si es extraño el silencio de sus contemporáneos, es bien conocida la afición de la poetisa a la pintura. Una y otra vez se refiere en sus poemas a este arte y, sobre todo, al del retrato. No es insólita esta afición: abundan los poetas que también han sido pintores o viceversa. Miguel Ángel sobresalió en las artes plásticas lo mismo que en la poesía, Blake fue un grabador insigne y los dibujos de Víctor Hugo poseen un encanto propio. Es frecuente que la pintura sea para el escritor una pasión complementaria, un *hobby inocente*: García Lorca, Cocteau, Villaurrutia. Tal vez la pintura fue para sor Juana un pasatiempo y esto explicaría el silencio de sus amigos y panegiristas. ¿Quién habla de la pintura de Quevedo? Sin embargo, don Francisco pintaba.

El cuadro de Juan de Miranda tiene otros misterios. Comenzó a hablarse de esta pintura en el siglo XIX. La primera descripción es de Luis González Obregón, en un artículo publicado en *El Renacimiento* (15 de abril de 1894), recogido después en su popular libro de crónicas y estudios sobre la época virreinal: *México viejo, 1521-1821*. González Obregón no vio el cuadro: estaba en poder de las jerónimas, que en esos años vivían en una semiclandestinidad. Pero su amigo, el erudito José María de Agreda, familiar de la mitra, no sólo pudo verlo sino que copió las dos inscripciones transcritas en el artículo de *El Renacimiento*. La primera, como ya dije, es una suerte de compendio biográfico y ditirámico de Juana Inés. La segunda dice así: "*Esta copia de la M^{te} Juana Inés de la Cruz dio para la Contaduría de nuestro Convento la M^{te} María Gertrudis de San Eustaquio, su hija, siendo Contadora. Año de 1713. Miranda fecit.*" Nada más natural que sor María Gertrudis regalase a la contaduría un retrato (una copia, se decía entonces) de sor Juana, que había sido electa tres veces contadora (tesorera) de la comunidad. Subrayo que en la otra inscripción, la extensa, no

figuran, según González Obregón y Agreda, ni la fecha ni el nombre de Miranda. Nadie hasta entonces había visto el cuadro. Hacia 1940 se supo que el señor Gustavo Espinosa Mireles lo había adquirido. En enero de 1944, en el número 16 de la revista *Papel de Poesía* (Saltillo), el poeta Jesús Flores Aguirre publicó una descripción del cuadro, acompañada de una reproducción fotográfica. Después, en 1951, el cuadro se mostró al público en una exposición bibliográfica e iconográfica de sor Juana. La Universidad Nacional, hace unos pocos años, lo adquirió y hoy se encuentra en la Rectoría de esa institución.

Es hora de hablar de los misterios del retrato. El primero: el cuadro de la Rectoría no tiene dos inscripciones sino una. Falta la más pequeña, que se refiere a la donación de la madre María Gertrudis. ¿Hubo dos cuadros y se ha perdido uno de ellos? Parece extraño que se hayan pintado dos cuadros; también es difícil que Ágreda haya inventado la segunda inscripción. ¿Entonces? Flores Aguirre, que vio el cuadro tal como estaba poco después de haber salido a la luz pública, dice que "la tela había sido guardada, envuelta sobre un soporte de madera, en algún húmedo sótano por lo que se pudrieron sus bordes y quedó afectada muy ligeramente aquella parte del óleo que estuvo a ras del suelo". Ésta podría ser la explicación: la segunda inscripción estaba en alguno de los bordes y fue destruida o borrada por la humedad y la intemperie. Por desgracia, esta hipótesis tiene una falla. En el cuadro de la Rectoría, después de la inscripción extensa, hay un pequeño espacio vacío, insuficiente para dar cabida a la segunda inscripción y, en seguida, en letras negras: *Miranda fecit*. No sólo no aparece el segundo letrero: tampoco figura la fecha (1713). Una de dos: o la segunda inscripción y la fecha fueron una invención de Ágreda (pero ¿por qué y para qué?) o realmente hubo dos cuadros y el que menciona Ágreda es una copia, hecha en 1713 por el mismo Miranda, de un retrato pintado antes por él. En este caso, el cuadro de la Rectoría podría ser el original.

El otro misterio no es menor. La inscripción extensa dice: *Fiel copia de la insigne mujer*, etc. Entre las acepciones de la palabra *copia*, dos vienen al caso. Según el *Diccionario de Autoridades* una copia es una "pintura hecha a imitación

de otra en todo rigor del Arte". El mismo diccionario dice: "Copia. Se suele usar también por retrato." Este segundo sentido fue popular en el siglo XVII y sor Juana lo usa una y otra vez en sus poemas. La inscripción dice muy claramente que el cuadro es una *copia* de sor Juana y no de un retrato suyo. O sea: que es un retrato sacado del natural. En cambio, la inscripción del cuadro de Filadelfia, dice: "*Fiel copia de otra que de sí misma hizo y de su mano pintó la R. M. Juana Inés de la Cruz.*" En este caso se usa la palabra copia en sus dos acepciones: como imitación de un cuadro y como retrato. Si el óleo de Miranda también es una copia, en el primer sentido de imitación, ¿por qué no lo aclara la inscripción? Se dirá que la fecha, 1713, excluye la posibilidad de que se trate de un verdadero retrato: sor Juana murió en 1695. Pero la inscripción del cuadro de la Rectoría *no contiene fecha alguna*. El hecho de que los críticos se obstinen en repetir que fue pintado en 1713 no indica sino que hablan de oídas y sin haber visto el óleo. Hay otro indicio que me hace pensar que ese cuadro es un verdadero retrato: representa a una mujer atractiva —cara llena, piel tersa, ojos vivos, cejas negras— de unos treinta años, la edad que tenía Juana Inés durante el período de su amistad con la condesa de Paredes. Sabemos que en 1713 Miranda era ya mayor pues al año siguiente hizo testamento; sabemos también que en 1694 era un pintor reconocido y que estaba en tratos con artistas de renombre como Cristóbal de Villalpando. El régimen del convento de San Jerónimo era más bien laxo y no es imposible que Miranda, sobre todo valido de la protección de la condesa de Paredes, haya podido entrar en el claustro entre 1680 y 1688, para pintar a sor Juana. El cuadro que vio Ágreda, con las dos inscripciones y en una de ellas la frase: *Año de 1713. Miranda fecit*, podría ser la copia de este primer retrato. Mi suposición es plausible pero confieso que está prendida con alfileres.

Copia del natural o copia de otro cuadro, el interés del retrato de Juan de Miranda es doble. Por una parte, es el mejor que tenemos de sor Juana, con el de Miguel Cabrera, aunque el de este último es una copia del de Miranda. Por la otra, es notable el parecido de la fisonomía que nos muestra con la del grabado de Lucas de Valdés y con la del retrato anónimo de Filadelfia. Es indudable que, más allá

de los méritos artísticos de cada una de estas obras, las tres representan a la misma persona. El hecho es significativo porque se trata de las imágenes más antiguas de la poetisa que han llegado a nuestros ojos. El grabado de Valdés fue hecho en vida de sor Juana —aparece en la primera edición del segundo tomo de las *Obras*, Sevilla, 1692— y es seguramente una copia del retrato que llevó a España la condesa de Paredes. Es una obra inepta pero los rasgos que allí aparecen son los mismos del retrato de Filadelfia y del de Miranda. No menos digno de admiración es lo siguiente: nuestro conocimiento de la vida de sor Juana es fragmentario, más rico en lagunas que en datos, pero su rostro, a través de tres siglos de incuria y desórdenes civiles, ha llegado hasta nosotros.

A la inversa de lo que ocurre con su habilidad de pintora, sus conocimientos musicales fueron elogiados por sus contemporáneos. Calleja los menciona, alude a ellos la *Elegía* de la *Fama* y ella misma los exhibe, complacida, en varias composiciones. En el romance 21, dirigido a la condesa de Paredes, habla de que emprendió estudios de música para “divertir sus tristezas”. El aprendizaje fue arduo y para ahorrar penas a los futuros estudiantes ideó escribir un tratado que simplificase las reglas. Lo llamó *El caracol* para significar que la armonía no es un círculo sino una espiral; no se lo envía a la virreina porque “está tan informe” que no sólo es “indigno” de las manos de su amiga sino aun de las suyas. ¿Lo terminó? Nadie lo ha visto y Castorena y Ursúa no lo cita entre las obras que no pudo incluir en la *Fama*.

En 1930 el librero Demetrio García encontró dos libros que habían pertenecido a sor Juana: la antología de poetas latinos de Octaviano de la Mirandola y un tratado de música de Pedro Cerone: *El melopeo y maestro*.³ En su *Bibliografía y biblioteca de sor Juana Inés de la Cruz* (1934), Ermilo

³ Pedro Cerone (1565-1625?), músico napolitano. Vivió en España muchos años y fue maestro de capilla de Felipe II y de Felipe III. Escribió un tratado de música en italiano y otro, célebre en su tiempo, en un español plagado de italianismos, *El melopeo y maestro*. En castellano tenemos melopea y melopeya pero ni el *Diccionario de Autoridades* ni el de la Academia ni el etimológico de Corominas registran *melopeo*.

Abreu Gómez reprodujo, fotocopias, dos páginas de ese libro, en las que figura una nota manuscrita de la poetisa sobre los semitonos. El apunte, más bien insignificante, termina así: "Su discípula, Juana Inés de la Cruz." Declaración sorprendente: Cerone desaprobaba la participación de las mujeres en la música, causa segura de su perdición y deshonor. Tal vez ella pensaba que esta opinión no alcanzaba a las religiosas: el hábito había neutralizado su condición mujeril. La nota transcrita por Abreu Gómez ha hecho creer a varios críticos que hay otros apuntes de mano de la poetisa en las márgenes de ese libro. No hay tal. He revisado el volumen, que hoy se encuentra en la Biblioteca del Congreso de México, y la única nota es la reproducida por Abreu Gómez. Por cierto, a ese ejemplar le faltan varios pliegos, entre ellos la portada y el índice.

Se ha dicho que sor Juana componía música y que era la autora de los "coros y las partes cantables de sus obras". Menéndez Pelayo escribió que "quizá ella misma puso en música algunos de sus villancicos". Méndez Plancarte comenta con circunspección: "posible pero improbable". De lo que sí no hay duda es de su interés por la música. Triple interés: práctico, teórico y filosófico. En cuanto a lo primero: entre las actividades que daban renombre al convento de San Jerónimo estaba la enseñanza de la música, el canto y la danza. El padre Calleja se refiere expresamente a la actividad de sor Juana como profesora o instructora de solfeo y de música. Con cierta frecuencia había en el patio del convento representaciones en las que se recitaban poemas, se cantaba y se bailaba. Ella intervenía en estos espectáculos; por ejemplo, para un festejo a los marqueses de la Laguna escribió seis canciones. Durante toda su vida, además, escribió villancicos que se cuentan entre lo mejor de su obra y que eran cantados en las catedrales de México, Puebla, Oaxaca y en otros templos. Si ella no escribía música, sí estaba en relación continua con los autores de las tonadas. Por último, las loas, las comedias, los autos sacramentales, los sainetes y las otras piezas contienen letras para cantar y bailar. En el siglo XVII era continua la comunicación entre la poesía y la música. Los grandes poetas españoles emplearon la melodía cantada en sus dramas y comedias, la primera ópera española es de Lope de Vega y

el creador de la zarzuela fue Calderón de la Barca. Las loas "eran prólogos musicales [...] y los entremeses, llamados después sainetes, se acompañaban de piezas cantadas con tonos populares".⁴ Además de la música teatral, la música vocal: se cantaban los romances, las letrillas, los sonetos. No sabemos si algunos poemas de sor Juana fueron cantados; no es probable, aunque sus letrillas y bailes indudablemente sí tuvieron un acompañamiento musical, como sus villancicos y letras sacras. Todo esto se ha perdido.

Ya mencioné su interés por la teoría musical. Se sentía orgullosa de sus conocimientos y no desperdiciaba ocasión para mostrarlos. En unas redondillas (87) "pinta la armonía simétrica que los ojos perciben, con otra de música". Triple juego de reflejos: la pintura es verbal y los términos con que se construye el retrato son musicales. El poema es insignificante, no la idea que lo inspira: la teoría de las correspondencias, que más tarde sería redescubierta por los románticos y los simbolistas. Sor Juana la hereda del hermetismo neoplatónico. Las metáforas de estas redondillas son más bien laboriosas pero en otros poemas vuelve con mayor fortuna a las correspondencias y a la idea del universo como un sistema de enlaces y oposiciones complementarias. En los villancicos de la Asunción (220), María es la "Maestra Divina de la Capilla Suprema" y dirige el coro del universo. Solfeo cósmico, del *ut* (do) profundo hasta, más alto que el *Sol*, el *la* de *Exaltata*. El procedimiento es el mismo del poema anterior: los términos técnicos usados para construir una alegoría poética y teológica. El "compás ternario" es una metáfora de la Trinidad y la Naturaleza, "por estar destemplada", perdió la *cadencia*. O sea: cayó, perdió la inocencia original. Linda imagen: el pecado como desafinación y falta de medida.

En la loa 380, al cumpleaños de Mariana de Austria, en una tenebrosa metáfora en la que la astronomía, la geometría y la numerología se enlazan en rimas esdrújulas, salen otra vez a relucir los términos musicales: "sólo en la sesquiséptima / proporción tripla el círculo se hallara". La sesquiséptima es, dice el *Diccionario*, la unidad más una séptima parte: $1 \frac{1}{7}$. Esta cifra, aclara Méndez Plancarte,

⁴ José Subira, "La Musique en Espagne (Siècle XVII)", en *Histoire de la Musique*, Encyclopédie de La Pléiade, 1960.

triplicada produce el 3.1416 (*pi*) de la geometría. Si se multiplica *pi* por el diámetro, se tiene la medida del círculo —en este caso el día del nacimiento de Mariana (22 de diciembre), un día perfecto como el círculo—. La metáfora es complicada pero responde al mismo sistema de las otras: las equivalencias o correspondencias entre los términos de las distintas artes y ciencias en una alegoría musical.

Entre todos los poemas “musicales” de sor Juana, el más agudo es la loa 384, que celebra el cumpleaños de Elvira de Toledo, mujer de Gaspar de Sandoval, virrey de Nueva España. Es una ingeniosa composición que sor Juana llama *Encomiástico poema*. El personaje central es la Música y los otros son cada una de las seis notas: *ut* (do), *re*, *mi*, *fa*, *sol* y *la* (más tarde se agregaría el *si*). La Música dirige el juego y las notas, a través de distintas combinaciones y provistas de grandes tarjetas o pizarrones, componen frases de alabanza a la condesa y a su marido. Hay antecedentes de este juego en comedias de Lope y de Calderón. Pero el interés del poema reside en el largo parlamento de la Música, en el que expone la filosofía musical de sor Juana. Tradicionalmente la hermosura era asunto de los ojos y la armonía de los oídos pero siempre se pensó que había correspondencia entre ambas. Lope dice en un conocido soneto: “Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos.” En la loa de sor Juana la Música comienza diciendo que no ha sido una “extravagancia” haberla elegido por común patrón de todas las cosas hermosas. Hay *conveniencia* —o sea: correspondencia— entre armonía y hermosura

pues una mensura mesma,
aunque a diversos sentidos
determinada, demuestra
la Armonía a los oídos
y a los ojos la Belleza.

Por la limitación de nuestros sentidos, juzgamos que se trata de “mensuras diversas”, cada una correspondiendo a distintos objetos sensibles; de esto procede la diferencia entre lo que ven, escuchan, gustan o tientan. Pero el alma, “allá en lo abstracto”, sabe que una proporción idéntica rige al gusto y al tacto, al oído y a los ojos. Lo hermoso no

es sino "una proporción que ordena bien unas partes con otras". La belleza no es absoluta: es una relación. Doctrina que viene de Platón, atraviesa la escolástica y es recogida por el Renacimiento. Asimismo, doctrina moderna y que aprobarían lo mismo un Valéry que un Jakobson: la belleza es relación. Por esto, concluye sor Juana, nada puede representar mejor a la hermosura —o sea: dar *idea* de ella— que la música.

Las ideas de sor Juana vienen de Cerone, exaltado neoplatónico: "La música otra cosa no es que una consonante armonía de tantas y diversas cosas proporcionadas y bien miradas."⁵ La doctrina de que cada arte es una "mensura diversa" que corresponde a un sentido físico, también está en Cerone, aunque no en forma tan sucinta y elegante. En Cerone y en sor Juana es visible una suerte de compromiso entre la tradición pitagórica —la armonía de las esferas como manifestación del orden divino— y la idea más moderna de que el placer estético, como escribía en esos mismos años Descartes, consiste en una "correspondencia del objeto con los sentidos". Cerone dice: "Cosa cierta que uno de los jueces de la armonía es el oído [...] esto es, que la razón y el oído son dos jueces que van siempre juntos [...] La razón es guía y señora del oído." La razón es la proporción y su arquetipo es la inoída música de las esferas; el oído es el órgano de la percepción de esa correspondencia universal.

Por ser concordancia y acuerdo, la música es medida y así se manifiesta no sólo en los sonidos sino en todo aquello donde imperan el orden y la proporción. Podría exagerarse la idea de sor Juana —aunque no demasiado— diciendo que la música no sólo se oye sino que se ve. Platonismo y pitagorismo que ya habían inspirado a fray Luis de León: movida por la música, el alma

traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.

⁵ Véase el ensayo de Alice M. Pollin, *Toward an Understanding of Cerone's "El melopeo y maestro"* (*The Romanic Review*, t. 53, 1962), donde se examina el platonismo de Cerone.

La música nos transporta a otra región donde resuena una música inaudible para los sentidos que el entendimiento percibe y traduce. Sor Juana prefiere explorar otra correspondencia: la Música, dice, es la idea más perfecta del Tiempo. En seguida, se lanza a probarlo en versos de ocho sílabas: ¿qué es el Sol, cuarto planeta, “sino un dorado compás / que mueve la Omnipotencia”? Su máxima, “de doce partes compuesta”, es el Día —las horas son las corcheas— mientras que la Noche es “la máxima pausa”, compuesta también de doce intervalos. Y hay más: en la “circular carrera” de los signos zodiacales —“aun su nombre con la Música concuerda”— el Sol sube por los seis primeros y desciende por los otros seis hasta completar cuatro tiempos o estaciones. Y concluye: queda probado que la Música es el jeroglífico del Tiempo. Para ilustrar su idea de la música como emblema del universo, sor Juana recurre a un ejemplo muy conocido en su época: la geometría traza líneas que pueden “ponderarse” en balanzas. Convertidos los volúmenes en pesas dispuestas de manera proporcionada, se les golpea y

armónicamente suenan,
como en la de los martillos
tan repetida experiencia.

Sor Juana alude a la fábula del origen de la música. Se creía que el arte musical se había derivado de la invención de la herrería. Alberto G. Salceda, al comentar un pasaje de la *Respuesta*, advierte que sor Juana tomó de Cerone el ejemplo de los martillos. El maestro napolitano, al ocuparse de la “invención de las proporciones”, alude al lugar del Génesis (cap. iv, 18-22) en que se habla de los tres hijos de Lamech: Jabel, al que debemos las artes pastorales, Tubalcáin, “acicalador de toda obra de metal”, y Jubal, “padre de todos los que tañen arpa y órgano”. Cerone refiere que un día, “entrando Jubal en la fragua de Tubalcáin, su hermano, oyó que los martillos causaban consonancia y buena sonoridad. Amante de la música y “para saber qué proporciones eran las que hacían aquella sonoridad”, Jubal pesó los martillos y después comparó el peso con el sonido. Así nacieron las notas y los tonos. Pero a continuación Cerone da otra versión: cita la autoridad de Boecio, el primero que

se ocupó de música en el Occidente cristiano, para atribuir a Pitágoras el descubrimiento "de las musicales proporciones al son de los martillos". Boecio, a su vez, se apoya en Macrobio, un autor frecuentado por sor Juana.⁶

En una obra del padre Kircher aparece también la historia de Pitágoras y los martillos. Kircher publicó en dos volúmenes soberbiamente ilustrados un compendio enciclopédico de música que llamó (vale la pena transcribir el portentoso título) "*Musurgia universalis*" o *el gran arte de la consonancia y disonancia, en diez libros, en los que se trata toda la doctrina y filosofía del sonido y en los que se exponen, ambas, la teoría y la práctica de la música en todas sus diversas formas y se explican los admirables poderes y efectos de la consonancia y la disonancia en el universo entero, con muchos y nuevos extraños ejemplos, adecuados para incontables ocasiones y especialmente en filología, matemáticas, física, mecánica, medicina, política, metafísica y teología* (Roma, 1650). Es seguro que sor Juana conoció esos volúmenes: fue uno de los libros más populares del popular Kircher, al grado de que la misión jesuita que viajó a China en 1656 llevaba dos docenas de ejemplares de *Musurgia* y otras dos del *Oedipus Aegyptiacus* (tres volúmenes). Samuel Pepys anota en su *Diario* que en 1667 compró en Londres los dos volúmenes de Kircher por treinta y cinco chelines.⁷

El hermoso frontispicio de *Musurgia* es una compleja alegoría en la que aparecen, en la parte superior, el símbolo de la Trinidad y nueve coros de ángeles, en medio el globo terrestre y, en el margen izquierdo inferior, la figura del noble Pitágoras. Está reclinado sobre un cubo de piedra en cuya superficie puede leerse su famoso teorema. Con la mano derecha sostiene una batuta que señala, abajo, una fragua y un yunque golpeado por cuatro herreros. Hay otras coincidencias entre Kircher y sor Juana. No es imposible que el título mismo de su proyectado escrito musical (*El caracol*) venga del jesuita alemán. Una sección de *Musurgia*, dedicada a la acústica, trata de trompetas y megáfonos. Allí explica que la forma helicoidal es la más adecuada para esta clase

⁶ Macrobio, Libro II, capítulo primero de su *Comentario al sueño de Escipión*.

⁷ Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher. Renaissance man and the Quest for Lost Knowledge*, Thames and Hudson, Londres, 1979.

de instrumentos, tanto porque el sonido se propaga en espiral como por la forma del oído exterior e interior. En los grabados de *Musurgia* que representan los aparatos inventados por Kircher —estatuas hablantes, megáfonos, órganos mecánicos— muchos tienen la forma del caracol.⁸ La consonancia entre la música, los sentidos y los afectos y emociones, tema predilecto de sor Juana, también figura en Kircher. Según Godwin, en la obra del jesuita alemán aparece la primera exposición de la doctrina barroca de la correspondencia entre la música y las pasiones y emociones. Otra idea compartida por sor Juana y Kircher —aunque es tan antigua como el pitagorismo— es la correspondencia entre la luz y el sonido. Las leyes de reflexión de la óptica podían traducirse a las de la acústica: “el sonido es el simio de la luz”. El reflejo es un eco visual. La música como jeroglífico del universo se encuentra también en *Musurgia*. Kircher cita a Hermes Trismegisto: “La música no es sino el orden que rige a las cosas.” Ese orden es musical: los nueve coros angélicos ejecutando, bajo la lluvia de luz de la Trinidad, la música de las esferas en un concierto de treinta y seis partes, cifra obtenida por la multiplicación de dos números santos, el cuatro y el nueve.

Si la música es geometría vuelta sonido, ambas son manifestaciones o traducciones de la palabra divina. En la *Respuesta* dice sor Juana que todas las artes y ciencias están unidas pues son “escalones para subir a la cumbre de la Sagrada Teología”. Sin geometría no se podría

medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén [...] y sin ser muy peritos en la música ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo Abraham a Dios por las Ciudades?

Las ciudades son Sodoma y Gomorra (*Génesis*, cap. XVIII, 20-32). Al saber que el Señor va a destruirlas, Abraham le

⁸ Kircher reclamó para sí la invención del megáfono o “trompeta hablante” (*tuba stentorophonica*) y dedicó al tema otro tratado de acústica, *Phonurgia nova* (1673). Sobre la polémica entre Kircher y el inglés Samuel Morley véase el libro del padre Conor P. Reilly, S. J., *Athanasius Kircher, Master of a Hundred Arts*, Wiesbaden-Roma, 1974.

pide que las perdone si, al menos, hubiese cincuenta justos en ellas. Jehová accede y entonces Abraham rebaja la cifra

a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquiocitava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón [intervalo de cuarta]; de aquí a veinte, que es la proporción sesquíaltera, que es la del diapente [intervalo de quinta]; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón.

Sor Juana concluye con una razón peregrina: "y como no hay más proporciones armónicas, no pasó de ahí". Así, Abraham interrumpió su piadoso regateo ¿por un escrúpulo musical?

La respuesta está en la interpretación numérico-musical de las Escrituras. En un inteligente y erudito artículo sobre este pasaje de la *Respuesta*,⁹ Raimundo Lida rastrea los antecedentes de la lectura aritmético-musical de la Biblia. A través de un oscuro autor del siglo XVI, Pietro del Bongo, llega hasta otro no menos recóndito, el benedictino Ruperto de Deutz, que en el siglo XII escribió un comentario (inconcluso) del *Génesis*. Al ocuparse del diálogo entre Dios y Abraham explica la serie descendente (50, 45, 30, 20, 10) por medio de tecnicismos musicales griegos, en una forma que es, esencialmente, la misma de sor Juana. El origen de este tipo de interpretaciones está, claro, en los pitagóricos. La explicación aritmético-musical de la Biblia debe quizá remontarse a la Cábala, a su vez influida en un momento de su evolución por el simbolismo numérico neoplatónico. No es necesario, por lo demás, ir hasta el siglo XII: no hay que exagerar la erudición de sor Juana ni sus conocimientos de teología y de patristica. Conocía los textos que circulaban en su tiempo y era gran lectora de obras que hoy corresponden a nuestras enciclopedias y libros de divulgación. Con frecuencia sus citas no proceden de una lectura directa de las fuentes sino de pasajes citados y comentados en esas enciclopedias y crestomatías. El origen inmediato del pasaje de la *Respuesta* sobre Abraham y su regateo se encuentra en Cerone, según el mismo Lida lo dice al comentar el ensayo de Alice M. Pollin más arriba

⁹ *Sor Juana y el regateo de Abraham* (1979).

citado. Cerone escribe que “no sólo en el cielo sino en todas las cosas se requiere la Proporción, la cual no hallándose es indicio cierto de que aquella cosa que es desproporcionada cae bajo la ira de Dios”.

A la luz de estas ideas la estética se transfigura en teología y es comprensible que sor Juana hable del pecado original como de una pérdida de la cadencia, como una desafinación. Cerone es más limitado y prosaico —no era ni poeta ni teólogo— pero no menos terminante: “La concordia, la compostura del cuerpo y la correspondencia de las virtudes y buenas costumbres es consonancia y armonía musical.” La relación entre virtud y música es un tema en el que han abundado lo mismo la Antigüedad grecorromana que Confucio y los tratados de música de la India. Estas ideas figuran también en el tratado musical de Kircher: los movimientos del alma, los del cuerpo y los de los astros obedecen a los mismos principios y son manifestaciones de la misma escondida armonía. El libro décimo de *Musurgia universalis* se ocupa de la armonía universal y es una exaltada exposición, dice el padre Reilly, de “la armonía natural del mundo vegetal, animal y humano, los tres en concordancia con la música de las esferas, los coros angélicos y la Gran Armonía Divina”. La historia misma de la creación puede verse, desde esta perspectiva, como una invención musical. Uno de los grabados más curiosos de *Musurgia universalis* representa el primer capítulo del Génesis —bajo el título *Harmonia nascentis mundi*— por un órgano barroco de cuyos cuarenta y dos tubos brotan seis círculos que son los seis días de la creación. Arriba, en el centro, una paloma traza una espiral con estas letras *Fiat-lux*; en el extremo izquierdo, un rango más abajo, las aguas y enfrente, en el otro extremo, las tierras; en el siguiente rango, de izquierda a derecha, la creación de los astros, la de las plantas y los animales y la de Adán y Eva al pie del árbol. Triple lectura del Génesis: visual, verbal y musical.

¿Tocaba sor Juana algún instrumento músico? Ni ella ni sus contemporáneos dicen una palabra sobre esto. En todo caso, los coleccionaba: el padre Calleja habla de “sus instrumentos músicos y matemáticos, que los tenía muchos, preciosos y exquisitos”. Es natural que el padre Calleja se refiera en la misma frase a los aparatos científicos y a los

musicales: no sólo música y matemáticas eran artes gemelas sino que los aparatos científicos de la Edad Barroca eran muchas veces también instrumentos músicos. Godwin dice que en la Pepsyan Library del Magdalena College de Cambridge se conserva una suerte de computadora para componer música, debida al ingenio de Kircher. Es una caja —llamada por el padre: *arca musaritmética*— “provista de correderas en las que se inscriben los patrones rítmicos y melódicos que, al combinarse, producen melodías”. Es un invento que habría deleitado a Marcel Duchamp. Me pregunto si no se encontraba entre los objetos de la colección de sor Juana. ¿Cuáles serían aquellos aparatos “preciosos y exquisitos”? ¿Había “trompetas hablantes”, cajas de música, autómatas que cantaban y bailaban, imanes, lentes, helioscopios, cuadrados mágicos, astrolabios, espejos, arcas de ecos? Uno de los temas que desvelaron a sor Juana fue el eco; otro, el reflejo. Gran parte de su poesía gira en torno a estos dos motivos —mejor dicho: obsesiones. Dos objetos mágicos, el espejo y el caracol, proyectan a las dos criaturas incorpóreas. En el sistema simbólico de sor Juana, el eco —en el modo auditivo— y el reflejo —en el visual— poseen significados homólogos. Dentro de su economía psíquica, sus valores son intercambiables. Los dos son metáforas del espíritu: el eco es voz, palabra, música; el reflejo es luz, inteligencia.

Sor Juana coleccionista: este es uno de los rasgos de su persona sobre el que nadie ha reparado, a pesar de su obvia significación. Sabemos que en su celda —aunque esta palabra, como ya dije varias veces, no designa la realidad de los apartamentos en que vivían las monjas de San Jerónimo— se acumulaban libros, instrumentos músicos, aparatos científicos, cuadros, “preseas, brujerías y demás bienes que, aun de muy lejos, la presentaban ilustres personajes, aficionados a su famoso nombre”. La colección y la biblioteca de sor Juana confirman lo que sabemos sobre el buen estado de sus finanzas. Su colección era una mezcolanza de objetos de distintas procedencias, valor y mérito; es decir, era una verdadera colección, hija del deseo y del azar más que de un plan. Esta clase de colecciones están más cerca de la cueva del mago que de la sala del museo. Sor Juana, niña sin domicilio fijo y sin familia, se refugió

en su celda y construyó su casa como la araña teje su tela. Su casa se volvió grande como el mundo pues contenía una biblioteca y una colección de objetos raros venidos de los cuatro puntos cardinales. La colección y la biblioteca eran su familia: sus padres, sus hermanos, sus amigos, sus amantes y sus hijos. También eran su reino. Un reino a un tiempo espacial y temporal, sensible e imaginario; un reino en el que el mundo, transformado en colección, perdía su agresividad y se reducía a una serie de objetos heterogéneos y maravillosos. La colección neutralizaba al mundo, lo volvía juguete. Podía admirar a cada uno de esos objetos, venerarlo como un centro de irradiación magnética, acariciarlo como a un amante, mecerlo como a un niño, estudiarlo, desarmarlo o arrojarlo por la ventana.

Así se corrobora todo lo que apunté en la Segunda Parte de este libro sobre su infancia y sobre el significado de la celda: matriz-biblioteca-caracol. El movimiento de repliegue y despliegue que se materializa, por decirlo así, en la celda, se manifiesta también en la colección. No era gratuita su afición a la espiral: el caracol es uno de sus emblemas psíquicos. El otro es la bóveda estrellada. En el primero, la exterioridad, el mundo de afuera, el oleaje marino, se interiorizan y se repliegan: el caracol es la casa de los ecos. En el segundo, la interioridad, las ideas y las inteligencias angélicas, se manifiestan en el firmamento y se despliegan en racimos de esplendores. El cielo no es tanto lo contrario de la casa como su proyección: la dispersión de sus luces en el espacio abierto. El cielo es el homólogo del espejo, casa de reflejos.

La doble serie emblemática se desdobra hacia afuera o se recoge en sí misma. El eco se adentra en el caracol hasta volverse silencio o se dispersa en la trompeta; se vuelve fama y también, en sus formas perversas, rumor y maledicencia; o asciende y se transforma en himno: la música es una suerte de cielo estrellado que no vemos pero oímos. El reflejo se inmoviliza en el retrato, se disipa en la imagen del espejo, se refracta en el lente, entra por un resquicio, se extiende por el suelo, sube y se congrega en el orden misterioso de las constelaciones, música silenciosa que no oímos pero vemos. El movimiento de repliegue y despliegue —doble ritmo que rige su vida y su obra, su palabra y su

silencio, su encumbramiento y su final caída— se manifiesta en la colección y la biblioteca. En la primera, lo exterior se interioriza; en la segunda, la intimidad se abre hacia afuera. La biblioteca corresponde al cielo; la colección al caracol.

5. REINO DE SIGNOS

LA BIBLIOTECA ha excitado más la curiosidad de los biógrafos que la colección. El padre Calleja dice que "su quitapesares era su librería, donde se entraba a consolar con cuatro mil amigos, que tantos eran los libros de que la compuso, casi sin costo, porque no había quien imprimiese que no la contribuyese uno, como en la fe de erratas". Ermilo Abreu Gómez encuentra exagerada esta cifra y, apoyado en una opinión de Dorothy Schons, los reduce a cuatrocientos.¹ Me parece que Abreu Gómez leyó mal: es claro que Dorothy Schons pensaba que, cualquiera que fuese la cifra, sor Juana tuvo *muchos* libros. Así es: aunque es imposible determinar su número, no hay duda de que sor Juana reunió una cantidad considerable de volúmenes. Calleja pudo exagerar, no inventar. Aventuro unos mil quinientos, por lo menos. Fundo mi suposición en lo siguiente: Sigüenza y Góngora dejó al morir cuatrocientos setenta volúmenes, que son pocos, pero don Carlos era pobre y, además, tenía a su disposición la Biblioteca de San Pedro y San Pablo; Irving A. Leonard, por otra parte, cita el caso de Melchor Pérez de Soto, un simple maestro de obras, que poseía mil setecientos volúmenes. Leonard agrega que las bibliotecas de las personas acomodadas eran aún más ricas.² La (llamada) celda de sor Juana era un apartamento de dos pisos, compuesto por una amplia habitación, dividida quizá en alcoba y estudio (*retrete* se decía entonces), otra estancia (que pudo servirle de salón y biblioteca), cocina y baño. Las piezas eran espaciosas y de altos techos. En una "celda" de esas proporciones no era difícil acomodar dos mil o tres mil volúmenes. Ermilo Abreu Gómez dice que "los libros que se publicaban entonces en México no eran sino, lo más, folletos y manuales de poca extensión". Olvida

¹ Dorothy Schons, "Nuevos datos para la biografía de sor Juana", *Contemporáneos*, núm. 9, México, 1929.

² Irving A. Leonard, *Baroque Times in Old Mexico*, University of Michigan Press, 1959. Véanse los tres ensayos que dedica Leonard en ese libro al tema: *Scenes, Writers and Readings (1620)*, *The Strange Case of the Curious Book Collector* y *On the Book Trade (1683)*.

que la mayor parte venían de Europa, ya sea pedidos directamente por los lectores o, con mayor frecuencia, comprados y revendidos por las librerías locales.

Por el examen de varias bibliotecas, las listas de las librerías remitidas a la Inquisición para su examen y otros documentos, Leonard llegó a la conclusión de que la legislación que prohibía la circulación de ciertos libros en Nueva España se cumplía apenas al finalizar el xvii. Además, los libros no sólo venían de España sino de otras partes, principalmente de Lyon, Amberes y Bruselas. (La antología latina de Pico de la Mirandola que menciona Abreu Gómez es un libro impreso en Lyon.) Basta, en fin, con echar un vistazo a los retratos de Miranda y Cabrera: lo que se ve en esos estantes no son folletos y pliegos sueltos sino gruesos volúmenes. Por último: si sor Juana tenía apenas libros, ¿en dónde leyó los que cita en sus obras? Lo que sí parece una fantasía de Calleja es decir que la monja reunió esos volúmenes "casi sin costo". Es seguro que recibía muchos libros pero, por más grande que haya sido su fama, no es verosímil que los editores le enviaran de España y de otras partes cada volumen que imprimían. Una mujer que percibía réditos por el dinero invertido en los negocios del convento, que poseía alhajas, instrumentos músicos y aparatos científicos, disponía de algunos pesos para comprar libros.

Si es difícil calcular el número de libros que poseía, lo es más saber los títulos de las obras y los nombres de los autores. Ermilo Abreu Gómez se lanzó, en 1934, a la tarea de reconstruir la biblioteca de sor Juana.³ Tentativa laudable pero temeraria. Aparte de las dificultades inherentes a esta clase de empresas, quizá Abreu Gómez no era la persona más a propósito para realizarla, como no dejó de decírselo, diez años después y con ferocidad, el padre Méndez Plancarte.⁴ En su prólogo, Abreu Gómez advierte que para establecer la nómina de autores y de obras utilizó estas fuentes: las citas y alusiones que aparecen en los escritos de la monja, los títulos que figuran en los retratos antiguos (en

³ Ermilo Abreu Gómez, *Bibliografía y biblioteca de sor Juana Inés de la Cruz*, México, 1934.

⁴ Los artículos de Alfonso Méndez Plancarte no han sido recogidos en volumen. Fueron cinco y se publicaron en *El Universal*, en 1944 (11, 18 y 25 de septiembre, 2 y 9 de octubre).

el de Miranda y en el de Cabrera hay un fondo de estantes con libros), los autores que ejercieron evidente influencia sobre ella, la nómina de escritos incluidos en las enciclopedias y tratados que manejó sor Juana y los libros que le pertenecieron. Abreu Gómez no cumplió con su programa: no utilizó los títulos de los retratos, no consultó las obras enciclopédicas ni mencionó a varios autores que influyeron sobre ella. El resultado fue una lista de ciento treinta y cuatro autores con ausencias tan notables como la Biblia, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, fray Luis de Granada.

La tentativa de Abreu Gómez fue útil pero insuficiente. Su primera y más obvia falla: ni sor Juana podía citar a todos los libros que tenía en su celda ni, en algunos casos, quería citarlos. Un ejemplo de esto último es el tratado de mitología de Vitoria. La crítica de Méndez Plancarte, a pesar de su innecesaria severidad, mejoró el trabajo de Abreu Gómez: corrigió las numerosas erratas, rectificó las atribuciones equivocadas o fantasiosas, estableció una lista de autores probablemente leídos por sor Juana y transcribió los títulos que aparecen en el cuadro de Cabrera. Más tarde Francisco de la Maza copió los del retrato de Miranda. Empeñado en convertir a sor Juana no en una católica sincera —siempre lo fue— sino en una neotomista ortodoxa, Méndez Plancarte no explora su hermetismo neoplatónico. Con arrogancia critica a Ermilo Abreu Gómez por “la peregrina inclusión de otros personajes históricos o aun fabulosos, de cuyas obras, auténticas o apócrifas, apenas si hay vagas noticias o fragmentos minúsculos, como Mercurio Trismegisto”. No sabemos si sor Juana tuvo entre sus libros la traducción de Ficino del *Corpus hermeticum* pero es seguro que debe haberla conocido, ya sea directamente o a través de los incontables autores que, desde el Renacimiento, se referían a esa obra. La pasión ideológica ciega a los más sabios.

Una biblioteca es el reflejo de su dueño. Sor Juana era monja y poetisa, aficionada a la teología y a la mitología, amante de la música y curiosa de ciencias y noticias raras. Religiosa de profesión pero poeta de nacimiento: así, hay que comenzar por la poesía y la literatura. En primer término los poetas españoles de los siglos XVI y XVII que formaron su gusto, la guiaron y la inspiraron. A veces sus liras

y silvas recuerdan a Garcilaso y otras a San Juan de la Cruz; en los romances y décimas hay ecos de Lope y también de Quevedo; en otros poemas se oye, confundida con la suya, la voz de Alarcón; son famosos los pareados en que imita a Jacinto Polo de Medina y algunos de sus sonetos históricos y mitológicos tienen un aire de familia con los de Rioja y Arguijo. Pero en su biblioteca figuraban también otros muchos poetas: Herrera, fray Luis de León, Hurtado de Mendoza, Figueroa, Villegas, los Argensola y los culteranos como Carrillo y Sotomayor, Villamediana, Jáuregui, Soto de Rojas y, en fin, para no alargar más esta lista, Bocángel y Anastasio Pantaleón de Ribera. Sufrió —mejor dicho: gozó— la influencia de Góngora y debe haber leído a Pellicer y a los otros comentaristas del poeta cordobés. La luz de Góngora sólo ilumina —o entenebrece— una parte de su obra; el ejemplo de Calderón no fue menos decisivo: como poeta dramático es su discípula y su nombre debería unirse a los de Moreto y Rojas.

Aparte del *Romancero*, tesoro compartido por todos en los siglos XVI y XVII, sor Juana conoció la poesía tradicional, lo mismo la profana que la religiosa (la distinción es formal: las formas eran las mismas y había continua interpenetración en el vocabulario, las imágenes y los asuntos). Los villancicos religiosos de sor Juana representan quizá el apogeo de ese género. En esas canciones aladas la poetisa revela una perfecta asimilación de la tradición anónima y de los poetas que la precedieron: Valdivieso, Lope de Vega y Góngora. Más de una vez me he referido a su maestría métrica; aparte de la lectura constante de los poetas, las antologías y los cancioneros, debe haber estudiado a los tratadistas de la época: Nebrija, Fernando de Herrera, Juan Díaz de Rengifo, Gonzalo Correas. Tal vez también al obispo Juan Camaruel, que fue, según los conocedores, el más original aunque menos leído de esos autores.⁵ Debe haber frecuentado el tratado de Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, así como sus otras obras. Hay más de una afinidad entre el jesuita aragonés y la monja mexicana. Aparte de estas lecturas serias, no faltarían entre sus libros los de entretenimiento:

⁵ Tomás Navarro, *Métrica española*, Nueva York, 1956; Antonio Alatorre, *Avatares barrocos del Romance (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)*, México, 1977.

dramas y comedias, libros de caballería, novelas pastoriles y picarescas. La lista es nutrida: del teatro de Juan del Encina y Gil Vicente a los descendientes de Calderón; del *Amadís de Gaula* y su progenie a la *Diana* de Montemayor y las otras *Dianas*, *Amarilis* y *Galateas* de Gil Polo, Cervantes, Lope; del *Quijote* al *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*. Los poemas épicos —casi todos de tema americano— y los épico-religiosos ocuparían una hilera de un estante, al lado de las imitaciones de Ariosto y Tasso. Cerca, las obras de Balbuena: *El Bernardo*, *Grandeza mexicana* y *Siglo de oro*. Por último, no sería justo olvidar a sus contemporáneos. Sor Juana estimó, entre los españoles, a José Pérez de Montoro. Leyó también a León Marchante. En una carta, según él mismo lo cuenta, elogió al que sería su biógrafo, el padre Diego Calleja. Entre sus contemporáneos hay un poeta olvidado y que con justicia rehabilitó Méndez Plancarte: el hispanomexicano Agustín de Salazar y Torres. Los otros poetas de Nueva España eran medianos pero dignos: Francisco de Castro, Ramírez de Vargas, Diego de Ribera y el enfático Sigüenza y Góngora. En Sudamérica tuvo varios admiradores, como el conde de la Granja y el satírico peruano Juan del Valle y Caviedes. Concluyo: dos nombres, dos extremos, definían, en su parte española, a la biblioteca, Góngora y Calderón.

Sor Juana leía el latín y, tal vez, el portugués. Algunos creen que también conocía el italiano pues cita dos versos de Virgilio traducidos a esa lengua por Boccaccio. No es indicio suficiente: ya mostré que esos versos aparecen en Victoria y que sor Juana se limita a transcribirlos repitiendo el comentario que los acompaña. De todos modos, es imposible que no conociese la poesía italiana. Su influencia fue predominante en los siglos XVI y XVII; Petrarca y el petrarquismo habían impregnado no sólo a la literatura sino a la vida sentimental de los europeos. En España la traducción de *El cortesano* de Castiglione, hecha por Boscán, desató un movimiento de imitación que se prolongó hasta mediados del siglo XVII. Muy pronto circularon en nuestra lengua traducciones de la *Arcadia* de Sannazaro, del *Pastor Fido* de Guarini, del *Orlando furioso* y de la *Jerusalén conquistada* y de la *liberada*. Ariosto y Tasso fueron imitados incansablemente, así como Bembo, Tansillo y otros poetas

que hoy se leen poquísimo. Sor Juana debe haber amado la preciosa aunque prolija versión de *Aminta* de Tasso hecha por Jáuregui. También habrá leído con placer las versiones de los poetas italianos incluidos por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, entre ellos a Marino, universalmente aclamado. En cambio, la poesía francesa de su tiempo —no se diga la inglesa— fue tierra incógnita para ella. ¿Leyó las imitaciones de Quevedo de los sonetos a Roma de Joachim du Bellay? El caso de los portugueses no es muy claro: ¿leyó realmente el portugués? En uno de sus villancicos a San Pedro (249), en un pasaje cómico, un portugués habla en luso-castellano. En la crítica a Vieyra hace un elogio de la “noble nación portuguesa” pero en toda su obra cita únicamente a dos autores de esa lengua, al mismo Vieyra y a la duquesa de Aveyro. De todos modos sor Juana debe haber leído, ya fuese en castellano o en el original, a Camoens, Melo y algunos otros.

El lugar central de la biblioteca —al lado de la poesía española y los tratados de mitología— lo ocupaba la literatura latina. Los gustos de sor Juana eran los de su época. Para ella, siguiendo una tradición que venía de la Edad Media, los cuatro grandes poetas eran Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano. Este último era particularmente apreciado pues se le consideraba español, como a los dos Sénecas y a Marcial.⁶ Además de los cuatro poetas mencionados, cita a Estacio y a otros autores de la decadencia, hoy poco nombrados: Silio Itálico, Claudiano, Ausonio. Alude asimismo a Juvenal, a Persio y, a pesar de sus faltas contra el decoro, a Marcial. Pero ni una palabra sobre Lucrecio (*et pour cause*) ni, extrañamente, sobre Tíbulo. Cambios del gusto y de la perspectiva: no menciona a Catulo y, sólo una vez a Propertio, perdido en una enumeración. Son los dos poetas que están más cerca de la sensibilidad moderna.

Entre los prosistas se refiere varias veces a Séneca el filósofo y a Cicerón. Con menos frecuencia a Quintiliano, al otro Séneca, a Plinio el Joven y, naturalmente a propósito de Isis, a Apuleyo. Plinio el Viejo fue uno de sus autores

⁶Curioso espejismo: España aún no existía. A nosotros nos sucede lo mismo con Nezahualcōyōtl y la poesía náhuatl. Una literatura no se define por la nación —concepto impreciso, tardío y más bien moderno— sino por la lengua.

favoritos, a juzgar por la frecuencia con que lo menciona. Era un escritor muy de su gusto, por la variedad de noticias y el carácter enciclopédico de sus escritos. Entre los historiadores cita a Tácito y, sobre todo, a Julio César. Dos autores que fueron grandes fuentes de información y que influyeron en la génesis de *Primero sueño*: Cicerón y Macrobio. Sus alusiones a la literatura griega son menos abundantes. La conoció a través de las traducciones latinas. Fue un conocimiento superficial: saber de manual y citas de segunda mano. ¿Leyó de veras a los trágicos? Sófocles aparece dos veces en el *Neptuno alegórico* pero esas alusiones —lo mismo ocurre con Eurípides— me parece que vienen no de los originales sino de los tratados de mitología que tanto frecuentó. En el poema 38 cita a Esquilo y a Sófocles en una enumeración de veintiún poetas de la Antigüedad, de Homero a Clodio Sabino. Su Homero no es el nuestro sino el de la tradición hermética, transmitido por Kircher y otros.

Los estantes pintados en los retratos de Miranda y Cabrera muestran poquísimos libros de literatura: la abrumadora mayoría son tratados teológicos, volúmenes de historia eclesiástica y otros de mitología. Es un reflejo de la época, no de la realidad: lo que más admiraron en ella sus contemporáneos fue el saber teológico y la erudición. Descontada esta exageración de los pintores, los libros de religión deben haber sido muchos. En primer lugar, los de uso diario: el *Breviario romano*, las vidas de santos, la Sagrada Biblia y sus comentaristas como Arias Montano. En seguida, los libros de mística y ascética: Santa Teresa, fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz, la madre Agreda (María Coronel, "la Santa Teresa del barroco", como la llama Valbuena Prat) y el jesuita Luis de la Puente, muy influyente en su tiempo aunque hoy del todo olvidado. Sor Juana habla con veneración —lo llama su padre— de San Jerónimo, fundador de su orden y patrón de los traductores. En el estante del cuadro de Miranda figura un imponente volumen de patrística. En efecto, en sus escritos menciona a varios Padres de la Iglesia como Ireneo, Eusebio de Cesárea, Lactancio, Crisóstomo, Gregorio Nacianceno. En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* alude a los autores de los himnos sacros: San Antonio, San Buenaventura, Santo Tomás. Er

ese mismo pasaje recuerda a Casiodoro, uno de los primeros que se ocuparon de teoría musical. Y puesto que he mencionado a la música, no debemos olvidar a Cerone. ¿Fue el único tratadista que frecuentó?

Entre los santos amantes del saber —doblemente santos— no podía faltar, claro, San Isidoro y sus *Etimologías*. Pero el Padre de la Iglesia más citado por sor Juana, después de San Jerónimo, es San Agustín. En la historia espiritual del cristianismo San Agustín es una piedra de toque: se es agustiniano o tomista como se es platónico o aristotélico. El agustinismo, en una de sus derivaciones más estrictas: el jansenismo, floreció precisamente en el siglo de sor Juana, aunque en otro ámbito intelectual e histórico: Francia. Es imposible que no haya tenido noticias de esta corriente pero en su obra no aparece la menor alusión al tema. El jansenismo había sido condenado por el Vaticano y era visto como una doctrina no sólo antijesuita sino anti-española. El silencio de sor Juana es revelador de los límites estrechos en que vivía el pensamiento hispánico al finalizar el siglo XVII. Además, ni su carácter ni su pensamiento eran afines a esta tendencia. No hay nada pascaliano en ella, a pesar de que al final de su vida haya renunciado, como el filósofo francés, al saber profano.

La escolástica fue cardinal en su formación. Lo que se podría llamar la estructura de su pensar, es decir, no sólo las ideas sino la manera de enlazarlas y combinarlas, viene de esa filosofía. Sin embargo, como se ha visto ya en el curso de estas páginas, es un vano empeño querer ajustar su pensamiento al patrón escolástico, como lo han intentado el padre Méndez Plancarte y otros críticos católicos. No es extraño el carácter determinante de la tradición escolástica en la ideología de sor Juana. Tampoco es un accidente que en los estantes del cuadro de Miranda aparezcan los nombres de Pedro Lombardo (el Maestro de las Sentencias, muy popular en las universidades desde el siglo XII), Santo Tomás y el del discípulo de Suárez, el jesuita De la Puente. En el retrato de Cabrera se repite el nombre de Pedro Lombardo y aparecen los de Duns Escoto y Francisco Suárez. Estos nombres eran algo así como coordenadas intelectuales y su presencia en la biblioteca de una monja con aficiones de teóloga era obligatoria. ¿Los leyó o leyó los manuales?

El predominio de la escolástica en la Nueva España de fines del xvii —una filosofía que en otras partes se extinguía— es explicable. La renovación de la escolástica, en la segunda mitad del xvi, se debió sobre todo a los teólogos españoles de la Compañía de Jesús y, en primer término, a Francisco Suárez. Los jesuitas tenían en esa época el control de la cultura y la educación superior tanto en España como en sus posesiones ultramarinas. Suárez no sólo continuó a Santo Tomás y su versión de la tradición aristotélica; incorporó las críticas de Escoto y trató de adaptar esa filosofía a las nuevas condiciones históricas: la polémica católica contra la Reforma y la aparición de Estados nacionales bajo la forma de monarquías absolutas e imperia-listas. La doctrina de Suárez —salvo ciertos aspectos de su filosofía política— fue una suerte de ortodoxia tácita de la monarquía española y sus exponentes y comentaristas más destacados pertenecieron a la Compañía de Jesús.

Sor Juana leyó a Suárez y, sobre todo, a sus seguidores y exégetas. Entre las autoridades que menciona en la *Respuesta* se encuentra el doctor Juan Díaz de Arce, teólogo mexicano intérprete de las Escrituras. Su director espiritual por muchos años fue otro teólogo jesuita, el padre Núñez de Miranda. La afición a la teología y sus sutilezas explican su amistad con el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, teólogo renombrado. Esta misma afición, inseparable de las justas intelectuales y las disputas lógicas, la llevó después a criticar al padre Vieyra y así a labrar su ruina. Sor Juana parece haber sido particularmente sensible a las ideas de Suárez sobre el espinoso debate entre la gracia y el libre albedrío. Suárez apoyó la posición de otro jesuita, Luis de Molina, acusado por los dominicos (y más tarde por los jansenistas y Pascal) de extender demasiado la esfera de la libertad humana y caer en la herejía de Pelagio, que afirmó que los hombres podían salvarse sin la gracia divina. En su crítica a Vieyra —examinaré con más detenimiento el punto al llegar a la *Carta atenagórica*— sor Juana se muestra no sólo molinista sino que roza el pelagianismo.

En el pensamiento de Suárez ocupa un lugar destacado la reflexión jurídica y política. Negó el derecho divino de los reyes: la autoridad del monarca viene del pueblo y el

Estado es la expresión del consenso social. Rechazó también la idea de Aristóteles que consideraba a la esclavitud como parte de la ley natural: no hay esclavos por naturaleza y todos los hombres nacen libres. Asimismo puso en entredicho el derecho de conquista fundado en la evangelización, fundamento de la dominación española. No hay traza de estas admirables ideas en los escritos de sor Juana; en cambio, sí es visible su influencia en las de Sigüenza y Góngora, aunque no de una manera abierta. El silencio de sor Juana sobre estos temas confirma lo que he dicho antes: durante toda su vida —quizá por su origen modesto y su condición de hija natural sin padre conocido— buscó la protección de los grandes, fue extraordinariamente prudente en materia de opiniones, acató el principio de autoridad y trató de atenuar cualquier diferencia en materia de ortodoxia religiosa y política. Sus dificultades con esta o aquella superiora no fueron de orden doctrinal sino personal. Sin embargo, vivió en una sociedad identificada con una doctrina estricta y al final de su vida se vio envuelta en una querella en la que las diferencias intelectuales no fueron menos decisivas que las rivalidades personales.

El nombre de Aristóteles aparece en el lomo de uno de los volúmenes del cuadro de Miranda. Es imposible saber si lo conoció directamente o a través de los manuales y volúmenes que compendian e interpretaban su filosofía. En sus escritos en prosa y en algunos poemas menciona a Heráclito y Demócrito, a Parménides y Pitágoras. Desde el Renacimiento, Heráclito y Demócrito formaban una pareja que era el prototipo de la melancolía y de las dos reacciones frente a ella: Heráclito llora, Demócrito ríe. En las dos ocasiones en que sor Juana los menciona, repite el lugar común.

En cuanto a Parménides: pone en boca de San Pablo una frase que atribuye al Eleata pero que es de Epiménides, el legendario cretense. La mención de Pitágoras, en el *Neptuno alegórico*, es una copia de Vitoria. El nombre de Pitágoras vuelve otra vez, previsiblemente, en un poema sobre la música. Ninguna de estas alusiones indica que sor Juana haya leído a esos filósofos. No es extraño: por su educación, su profesión y el mundo clerical en que vivía, se interesó más en las argucias teológicas que en la filoso-

fía. Esto no quiere decir que haya ignorado enteramente a los antiguos: la teología medieval y renacentista estaba impregnada no solamente de aristotelismo sino de platonismo y estoicismo. Además, la lectura de Plutarco, Cicerón, Macrobio y otros autores le dio a conocer las doctrinas de los antiguos filósofos. ¿Leyó a Diógenes Laercio? En el *Neptuno alegórico* lo cita pero a propósito de la Gran Diosa: sospecho que se trata de una confusión.

El humanismo renacentista no sólo descubrió a Platón, Plotino y el *Corpus hermeticum*; también desenterró a otros filósofos y ofreció a la conciencia europea una nueva y más veraz imagen de estoicos, epicúreos y escépticos. La resurrección de Lucrecio y el descubrimiento del atomismo de Demócrito fueron determinantes en la evolución intelectual de Galileo y de Giordano Bruno. No menos decisiva fue para Descartes —y todavía más para Montaigne— la lectura de Sexto Empírico, la más completa versión que tuvo (y tiene) Occidente del antiguo escepticismo. Los estoicos ejercieron una influencia muy profunda en la esfera de la moral, sobre todo Séneca y Epicteto, al grado de que se ha podido decir que “el estoicismo se convirtió en la ética de los intelectuales del Renacimiento”. Tal vez por prudencia sor Juana no habla de estos temas ni menciona a Lucrecio ni a Sexto Empírico. Tampoco a Montaigne y —lo que es aún más revelador— sólo una vez a Erasmo, en el *Neptuno alegórico*. Cincuenta años antes Quevedo y Gracián lo mencionaban sin timidez. Sin embargo, ella debe haber leído parte de esa literatura filosófica, en algunos casos directamente y en otros por las interpretaciones y resúmenes que circulaban en su tiempo. Quevedo, aparte de traducir algunas cartas de Séneca y de ofrecer una versión, en verso, de Epicteto, escribió un curioso tratado en el que defiende a Epicuro y lo incluye dentro del estoicismo: *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*. Quevedo cita varias veces a Sexto Empírico —revela que lo conocía bien— y hace un hermoso elogio del Señor de la Montaña (Montaigne) y del “libro que en francés escribió y se intitula *Essais*, o *Discursos*, libro tan grande que quien por leerlo dejase de leer a Séneca y a Plutarco, leerá a Plutarco y a Séneca”. Es difícil que sor Juana no haya conocido este ensayo y que no lo haya meditado.

En el sistema de ideas y convicciones que sor Juana recibe del neotomismo de Suárez y sus continuadores, se introdujo un elemento distinto, un verdadero *cuerpo extraño*, para emplear la expresión de los médicos y los químicos. Fue un elemento disolvente de las abstracciones rígidas y que estimuló tanto su pensamiento como su sensibilidad y su imaginación. Me refiero al hermetismo neoplatónico. Ya he aludido a la presencia de la doctrina del amor platónico en su obra poética y en su vida misma. Como en el resto de Europa, el erotismo platónico fecundó a la literatura española desde Garcilaso; los españoles conocieron la doctrina no sólo en la fuente directa: Marsilio Ficino, sino sobre todo en las obras de sus continuadores: León Hebreo, Bembo, Sannazaro y otros. Los *Dialoghi d'amore* de Hebreo fueron vertidos al castellano varias veces y uno de sus traductores fue el Inca Garcilaso. Un ejemplar de ese libro seguramente se encontraba en algún anaquel de sor Juana. La influencia del neoplatonismo fue igualmente profunda en la esfera del pensamiento y las ciencias. El neoplatonismo —según ya he dicho— fue al principio indistinguible del hermetismo. Los tratados que componen el llamado *Corpus hermeticum* están impregnados de neoplatonismo y de las interpretaciones que neoplatónicos como Jámblico habían hecho de la religión egipcia. Por esto el neoplatonismo renacentista fue también un hermetismo fascinado por “los misterios egipcios”.

El movimiento de sincretismo religioso y filosófico de los siglos II y III que refleja el *Corpus hermeticum* se repitió cuando, al iniciarse el Renacimiento, reaparecieron esos textos. No fue un movimiento popular, como la Reforma, sino limitado a grupos de intelectuales. Hubo un hermetismo católico, sobre todo en Francia, otro protestante, en Inglaterra y Alemania, uno claramente herético —el de Cornelio Agrippa— y aun anticristiano: Bruno quería regresar a la religión de los astros. La influencia del hermetismo y el neoplatonismo fue mayor en las ciencias que en la metafísica. La visión pitagórica y neoplatónica del universo como número y proporción estimuló a Galileo, Copérnico, Kepler y otros. Galileo dijo que el libro de la naturaleza estaba escrito con signos matemáticos, una idea que habría parecido blasfema a Dante. Frente a la escolástica y sus cate-

gorías lógicas, el hermetismo postulaba un empirismo, derivado de sus preocupaciones mágicas inseparables de la manipulación y observación de la materia. En este sentido su función en el nacimiento de la ciencia moderna fue análoga a la de la alquimia. El hermetismo declinó al advertirse que Hermes Trismegisto, lejos de ser el origen del platonismo, era una figura legendaria y sus discursos una derivación religiosa del neoplatonismo. Sin embargo, según ya indiqué, sobrevivió a lo largo del siglo XVII a través de figuras como Fludd y Kircher. Este último ejerció un verdadero magisterio en los círculos intelectuales de la Nueva España, notablemente en sor Juana Inés de la Cruz y en Carlos de Sigüenza y Góngora.

Aunque Kircher rechazaba las ambiciones y pretensiones mágicas de Agrippa, Bruno y los otros hermetistas del siglo XVI, en su obra las fronteras entre empirismo científico y especulación fantástica son extremadamente tenues. En muchos casos, buscó un acuerdo imposible entre la nueva física y la antigua. Por ejemplo, en materia astronómica adoptó el sistema de Tycho Brahe, el astrónomo danés, que es un compromiso entre Copérnico y Ptolomeo. Estas tendencias convenían perfectamente a espíritus curiosos y ávidos de saber como sor Juana y Sigüenza, aislados doblemente del mundo por la ortodoxia y la lejanía geográfica.

La mezcla de erudición y fantasía en los escritos de Kircher es sobre todo visible en sus obras de antropología, historia y lingüística: sus ideas sobre los jeroglíficos, su interpretación *egipcia* de las civilizaciones de China y México, su libro sobre Babel y las lenguas, etc. Este aspecto de su pensamiento ejerció una influencia nefasta sobre Sigüenza y Góngora. Todo esto debió fascinar a sor Juana pues eran temas colindantes con los que figuraban en los tratados de mitología que alimentaban, simultáneamente, su curiosidad y su fantasía. Esos tratados son del siglo XVI y están saturados de hermetismo y neoplatonismo. Los títulos de esos libros y los nombres de sus autores aparecen y reaparecen en los retratos de sor Juana y en sus escritos, especialmente en el *Neptuno alegórico*.

La cultura del siglo XVII fue simbólica y emblemática. Es la época, dice Julián Gallego, del triunfo en la pintura de la

alegoría sobre la mitología.⁷ En la poesía la fusión entre lo alegórico, lo simbólico y lo mitológico fue continua: los mitos y sus héroes eran, ante todo, ejemplos, emblemas. De ahí la importancia capital de libros como *Emblemata* de Andrea Alciato, universalmente leído y admirado. Fue traducido al castellano por Bernardino Daza Pinziano (1549). Este libro seguramente se encontraba en los estantes de sor Juana, acompañado quizá del comentario del Brocense y de otros que cita Gallego en su estudio sobre la cultura de los símbolos en la España del XVII. Entre los tratados españoles de mitología el más importante y conocido fue el de Juan Pérez de Moya: *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa*. . . (1611). Sor Juana no lo cita pero tampoco menciona a Baltasar de Vitoria, no obstante que en el *Neptuno* sigue muy de cerca a su *Teatro de los dioses de la gentilidad*. En cuanto a los extranjeros, sobre todo a los italianos, apenas si necesito citarlos otra vez: Pierio Valeriano y su *Hieroglyphica*; Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*; Natal Conti, *Mythologiae*; la *Genealogía de los dioses*, de Boccaccio, y la célebre enciclopedia de Ravisio Textor: *Officina*. Estos libros y los de Kircher no sólo contenían informaciones sobre la mitología grecorromana sino sobre los dioses de otras civilizaciones, especialmente los del antiguo Egipto. También, a través de Juan de Torquemada y otros, sor Juana conoció la mitología del México antiguo.

En el *Neptuno alegórico* menciona continuamente a filósofos, historiadores, naturalistas y poetas de la Antigüedad como autoridades en materia mitológica: Herodoto, mina de noticias sobre Egipto; Homero, "el tan repetido por todos los mitológicos"; Plinio el Viejo, repertorio de maravillas y rarezas; Plutarco, citado nueve veces, fundador de "la escuela mitológica" y gran autoridad en Isis; Ovidio, manantial de fábulas y divinidades; etc. Sor Juana también se complace en aludir a sus conocimientos jurídicos aunque, otra vez, se trate sobre todo de derecho canónico, bulas pontificias, concilios y encíclicas. En cuanto a los historiadores: además de los griegos y latinos que he mencionado, habría que añadir las historias eclesiásticas y al padre

⁷ Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972.

Mariana, fuente de su auto sacramental sobre San Hermenegildo. ¿Y la ciencia? Cita a Arquímedes y a Galeno; en los retratos figuran Hipócrates y unos tomos en latín de anatomía, cirugía y farmacia. ¿Fantasía de los pintores? Fantasía y triste realidad: tampoco aparecen por ninguna parte los nombres de los filósofos y científicos de su época. Vale la pena esclarecer un poco este punto.

Es imposible afirmar que sor Juana desconoció del todo el pensamiento filosófico y científico de su tiempo. Ya señalé que Irving A. Leonard ha podido mostrar que llegaban a México, clandestinamente, libros prohibidos: astrología, magia, novelas libertinas, Biblias, comentarios protestantes de las Escrituras y, en fin, unos pocos volúmenes de filosofía y de ciencia. Sigüenza y Góngora cita a Galileo, Kepler, Copérnico, Descartes, Gassendi. Ciertamente, es difícil que sor Juana pudiera tener en su celda, sin escándalo y sin peligro, ese género de autores; no lo es que los haya leído, a hurtadillas, o que haya escuchado, en su tertulia del locutorio, resúmenes y exposiciones orales. Nada de esto —al revés de lo que ocurre con Sigüenza— se trasluce en sus escritos. En materias tocantes a la ortodoxia, ya lo vimos, siempre fue extremadamente prudente y reservada. Sin embargo, el temor y la reticencia no explican totalmente su actitud. Más arriesgado y con mayores conocimientos científicos que la poetisa, Sigüenza tampoco dio el paso definitivo hacia la modernidad. El silencio de sor Juana y las vacilaciones de Sigüenza se explican en parte por el temor a la Inquisición. Otro elemento fue la ignorancia: sus informaciones eran incompletas y dispersas. No podía ser de otro modo. Sigüenza y Góngora se vanagloriaba de estar al tanto de todo lo que pasaba en Europa en materia intelectual. Inocente vanidad: sus escritos revelan lo contrario. Se ha dicho que se carteaba con las celebridades europeas en la astronomía y en las otras ciencias: nadie ha visto una de esas cartas. Comprendo que las que él guardaba se hayan perdido, como tantos de sus manuscritos, pero ¿las de los archivos de esas notabilidades? Tampoco hay pruebas de que Luis XIV lo haya invitado a su corte.

Sigüenza, sor Juana y los otros estaban aislados y vivían en un mundo cerrado al porvenir. Su cultura intelectual ya era, esencialmente, para el tiempo en que vivieron, un ana-

cronismo. El Sigüenza que cita cuatro veces a Descartes en la *Libra astronómica y filosófica*, cita en el mismo escrito veintiún veces a Kircher; el Sigüenza que calcula un eclipse, afirma que Neptuno era un egipcio "progenitor de los indios americanos". La modernidad de Sigüenza era ambigua y contradictoria; la de sor Juana, tímida e incompleta. Una de las razones del interés que despiertan es su situación excéntrica: contrasta su vivacidad intelectual con los sistemas e ideas que manejaban: caducos los primeros y molidas y remolidas las segundas. Leonard definió a Nueva España como una "sociedad neomedieval". El adjetivo es justo aunque no sea totalmente exacto: Nueva España fue una sociedad orientada no a alcanzar la modernidad sino a combatirla. Por todo esto, la polémica en torno a la índole del régimen virreinal en materias científicas y filosóficas no sólo es ociosa sino anticuada. Es claro que hoy no se pueden repetir las condenaciones tajantes e ingenuas de los historiadores liberales del siglo pasado; tampoco podemos caer en los disimulos complacientes de los conservadores del siglo xx. Es indudable que los libros prohibidos se podían leer en Nueva España; también lo es que eran pocos los que llegaban y que había que leerles a escondidas. Además y sobre todo: no se podía hablar de ellos. Una cultura de silencios, reticencias, charadas y circunloquios no es una cultura moderna. Sigüenza atisbó el nuevo paisaje intelectual y, al punto, dio marcha atrás. Sor Juana cerró los ojos.

El examen de la biblioteca de sor Juana nos revela un mundo muy lejano al nuestro. El movimiento intelectual que se inicia en el Renacimiento con la nueva ciencia y la nueva filosofía política no está presente en esa colección de libros. Se dirá que es comprensible la ausencia de Maquiavelo, Hobbes y Bodin. ¿Lo es también la de Montaigne, Bacon y Descartes o el silencio sobre Erasmo? La biblioteca de sor Juana es un espejo del inmenso fracaso de la Contrarreforma en la esfera de las ideas. Este movimiento se presentó como una respuesta al protestantismo y como una tentativa de renovación moral e intelectual de la Iglesia católica. Sus primeros frutos, lejos de ser desdeñables, fueron excelsos en la poesía, la pintura, la música, la escultura y la arquitectura. Tampoco sería justo ignorar la obra de

los jesuitas en los estudios humanísticos y en el de las ciencias. Pero ese movimiento, por sus supuestos mismos, estaba destinado a la petrificación. Si alguna sociedad mereció el nombre de *sociedad cerrada*, en el sentido que Popper ha dado a esta expresión, esa sociedad fue el Imperio español. La monarquía y el clero, poseídos por una mentalidad defensiva, alzaron muros, tapiaron ventanas y cerraron todas las puertas con candado y doble llave. La guardiana de las llaves fue la Compañía de Jesús. Las puertas se abrían sólo de cuando en cuando para expulsar a algún desdichado. La confabulación del poder político y la ortodoxia ideológica se resuelve invariablemente en sociedades jerárquicas que tienden, sin lograrlo nunca del todo, a la inmutabilidad. La historia intelectual de las ortodoxias —sea la de la Contrarreforma en España o la del marxismo-leninismo en Rusia— es la historia de la momificación del saber.

El mundo de sor Juana fue medio mundo. Encerrada en el español y el latín, cuando este último dejaba de ser una lengua universal, ignoró la literatura francesa y la inglesa que, precisamente, en esos siglos habían producido una serie de obras únicas, de Ronsard a Racine y de Shakespeare a Milton. Más grave aún, si cabe, fue no tener noticias del movimiento filosófico y científico de su tiempo. Cuando las tuvo, como se ha visto, fueron vagas, deformadas por la camisa de fuerza de la ortodoxia o desfiguradas por las fantasías de espíritus como Kircher. Entre los hombres y mujeres nacidos en este continente, uno de los más lúcidos, Juana Inés de la Cruz, tuvo que vivir entre ideas y libros envejecidos. La escolástica desaparecía en el horizonte y el neoplatonismo era una novedad vieja de dos siglos: la primera era una momia y la otra una reliquia. Los clérigos que la rodeaban y que alternativamente la mareaban con sus elogios y la atormentaban con sus escrúpulos y distingos, admiraban en ella sobre todo el saber teológico: un saber fantasmal, una especulación vacía. Su texto más comentado, causante de un gran escándalo intelectual en México, España y Portugal, la *Carta atenagórica*, es un ejercicio a un tiempo sutil y vano. Hoy es ilegible. Esas páginas fueron escritas en 1690 y ya entonces eran anticuadas: en esos años escribían Leibniz, Newton, Spinoza y tantos otros.

El caso de sor Juana se ha repetido una vez y otra vez: ha sido una nota constante de la cultura española e hispano-americana hasta nuestros días. De siglo en siglo un Feijoo, un Sarmiento o un Ortega y Gasset intentan ponernos al día. Vano empeño: la generación siguiente, embobada con esta o aquella ideología, vuelve a perder el tren. Sufrimos aún los efectos del Concilio de Trento.

6. DIVERSA DE SÍ MISMA

Y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando...

EL EXAMEN de la biblioteca de sor Juana permite comprender mejor su soneto "en aplauso de la ciencia astronómica" del padre Eusebio Kino. La monja se refiere a un escrito del famoso jesuita sobre el cometa de 1680, que había conmovido a Europa y América. Curiosa historia. En México el cometa había aterrado a la gente del común y también a la aristocracia; Sigüenza y Góngora, que era astrónomo pero que también había sido estrellero —publicó almanaques con predicciones y horóscopos, aunque después denunció a la astrología como una quimera— lanzó un *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos* (enero de 1681). El folleto estaba dedicado a la condesa de Paredes, una de las damas atemorizadas. La creencia en la influencia nefasta de los cometas era muy antigua. Desde Aristóteles se pensaba que eran cuerpos sublunares formados por los vapores terrestres. Se creía que eran ominosos y también que ellos mismos causaban catástrofes y desastres. Pero las nuevas ideas se abrían paso, aunque lentamente. Galileo había sostenido que los cometas eran supralunares, una hipótesis que pronto fue confirmada por otros astrónomos. Así se quebró una de las creencias medievales heredadas de Aristóteles: los cielos superiores —puros, incorruptibles, inmutables— no podían contener cuerpos impuros como los cometas. Sigüenza y Góngora exponía en su escrito una tesis moderada: negaba que los cometas anunciassen o fuesen portadores de desgracias pero "reconocía de buen grado que ignoraba la verdadera significación del fenómeno y afirmaba que, de todos modos, debería ser venerado como obra de Dios".¹

El manifiesto de Sigüenza, a pesar de su circunspección,

¹Irving A. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, 1929.

provocó la respuesta de un flamenco que vivía en Campeche, Martín de la Torre, autor de un *Manifiesto cristiano en favor de los cometas*. Sigüenza contestó con su marcial *Belerofonte matemático contra la quimera astrológica*. El texto de Sigüenza y el de su contrincante se han perdido. Un profesor de cirugía de la Universidad, José de Escobar Salmerón y Castro, arremetió entonces contra Sigüenza con un *Discurso cometológico y relación del nuevo cometa* (1681). Seguro de su saber, puntilloso y colérico, Sigüenza no podía soportar con paciencia las ineptias de sus contradictores. En esto llegó de Europa, precedido por una reputación de hombre sabio, el padre Eusebio Kino, de la Compañía de Jesús. Había sido profesor de matemáticas y había hecho cálculos astronómicos. Sigüenza creyó encontrar en él a un aliado. Lo recibió con efusión, lo invitó a su casa, le comunicó sus ideas, lo puso en relación con otras personas doctas de la ciudad y, en fin, lo llevó al locutorio de San Jerónimo para que conociese a sor Juana.² Duró poco la alegría de Sigüenza. En el curso de ese mismo año Kino publicó una *Exposición astronómica del cometa* en la que, sin siquiera citarlo, refutaba sus afirmaciones. El folleto estaba dedicado al conde de Paredes, virrey de Nueva España. La omisión de su nombre, humilló a Sigüenza; la dedicatoria al conde de Paredes, lo encolezó. Kino sostenía que, aunque no se podía afirmar que los cometas fuesen causa maligna de calamidades e infortunios, sí eran ominosos y anunciaban invariablemente "sucesos siniestros". En la Aprobación del folleto otro sacerdote de la Compañía de Jesús elogiaba con elocuencia a Kino pues "su cometa era como un azote o espada que la justicia de Dios cuelga del cielo".³

Entre las pocas personas de México a las que el padre Kino envió su *Exposición* se encontraba sor Juana. La res-

² Irving A. Leonard puntualiza que Sigüenza era el que llevaba con más frecuencia visitantes al locutorio de Santa Paula, donde sor Juana los recibía. Otros autores mencionan esta costumbre. En su biografía de sor Juana (México, 1936) Juan José Eguiara y Eguren relata que el oidor Juan de Aréchiga llevó al teólogo español fray Antonio Gutiérrez a Santa Paula, como solía hacerlo cada vez que llegaban a México personas de mérito intelectual. Castorena y Ursúa también se refiere a esa tertulia conventual.

³ Cf. Elías Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, 1974.

puesta fue un soneto (205), en el que lo coloca, literalmente, arriba de los cometas, quiero decir, en los cielos superiores e incorruptibles. Sor Juana remata su elogio diciendo que el saber de Kino "les dio luz a las luces celestiales". La sorpresa de Sigüenza debe haber sido tan grande como su despecho. Sin embargo, sea por generosidad o por cálculo, nunca aludió por escrito a esta trastada de su amiga. Dos siglos y medio más tarde los críticos se han hecho la misma pregunta que se hizo Sigüenza: ¿por qué? Méndez Plancarte ve en ese texto un simple acto de cortesía —no repara en la descortesía hacia Sigüenza— y supone que la poetisa tal vez "no había leído completo" (*sic*) el libro de Kino. Estos críticos omiten una circunstancia decisiva: la amistad que unía al jesuita con la duquesa de Aveyro. Esta señora era pariente de María Luisa Manrique de Lara y estaba ligada, por lazos de familia y de amistad, con la casa de Medinaceli. El padre Kino la había conocido en 1680, en Sevilla, que entonces como ahora ha sido la tierra de los Medinaceli y sus allegados. Precisamente en esa ciudad, según él mismo dice en su folleto, había hecho las observaciones y cálculos relativos al cometa. Indica también que había escrito su *Exposición* a pedido de la duquesa de Aveyro.

Kino era persona muy bien vista en la corte virreinal. La duquesa de Aveyro era una Alencastre y descendía de Juan II de Portugal. Fue amante de las letras y se distinguió como protectora de las misiones y los misioneros jesuitas en América y en Asia. Por este motivo sostuvo durante años correspondencia con Kino, que todavía se conserva. Kino abandonó en 1683 la ciudad de México; primero participó como cosmógrafo en la exploración del golfo de California y después, desde 1687, se consagró a la gran empresa por la que es recordado: la evangelización de Sonora y Arizona. Sor Juana dedicó a la Aveyro un romance laudatorio (37), en el que la llama Minerva de Lisboa, Primogénita de Apolo, Presidenta del Parnaso, Sibila Española y otras maravillas. Es claro que los vínculos que unían a Kino con el clan de los Medinaceli, los Alencastre y los Paredes establecían también un lazo con sor Juana, protegida del virrey y de su mujer. La fidelidad al clan es una regla universal de supervivencia, lo mismo en el siglo XVII

que ahora. Apenas si debo recordar, por otra parte, la prudencia de sor Juana, su respeto a la autoridad y en fin —palabra cruel pero exacta— su conformismo. A todos estos motivos hay que agregar su convicción intelectual: es seguro que ella no encontró nada erróneo o desatinado en el folleto del erudito padre Kino, constelado de citas de autoridades escolásticas, poetas latinos y otros nombres entre los que no podía faltar el de Kircher. ¿No citaba Sigüenza a las mismas autoridades?

La respuesta de Sigüenza fue un famoso ensayo: *Libra astronómica y filosófica*. Aunque no fue publicado sino hasta 1690, muchos lo conocieron manuscrito. ¿Lo leería sor Juana? En todo caso, no dijo una palabra. El escrito de Sigüenza es notable no sólo porque, con saña, destruye las razones de Kino sino porque anuncia el advenimiento de la modernidad en México. Anuncio ambiguo: Sigüenza cita a Descartes, Kepler y Gassendi pero asimismo a Pico de la Mirandola y a Kircher. Sigüenza es el ejemplo más claro del conflicto de esa generación. Los grandes cambios históricos son a un tiempo fenómenos sociales e intelectuales; no basta con que un grupo conciba o adopte ideas que rompan con el pasado: es necesario que, simultáneamente, se operen transformaciones sociales, políticas, económicas y morales. Nada de esto ocurrió en España y sus dominios. En Nueva España ni los intelectuales ni la sociedad que los rodeaba estaban preparados para dar el salto hacia la modernidad. En el más enterado: Sigüenza, combatían dos épocas. Ya he mencionado sus oscilaciones. Daré un ejemplo más: en el *Triunfo parténico*, publicado en 1683, dos años después de sus escritos contra la astrología, se refiere a la “malignidad de los astros que esterilizan la tierra” y deplora que haya “años de mala estrella”. Estas contradicciones no lo abandonaron ni siquiera a la hora de su muerte. En su testamento pide que se abra su cuerpo para que los médicos examinen las causas de la enfermedad de la vesícula que lo lleva a la tumba y, al mismo tiempo, lega a un médico, para que lo conserve en la capilla de San Felipe Neri, el sombrero del arzobispo Aguiar y Seijas, que poseía extraordinarios poderes curativos.

La dualidad que encarna Sigüenza se repite a lo largo de nuestra historia y no sólo en el dominio de las ideas

sino en el de la vida social y política. En muchos aspectos fundamentales México sigue siendo una nación premoderna y lo mismo puede decirse del resto de la América española. Leonard cita con aprobación estas palabras del agudo venezolano Mariano Picón-Salas: "A pesar de dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva."⁴ Habría que añadir que también está presente en la vida política: el nepotismo y demás supervivencias del patrimonialismo español; en la vida familiar y en las relaciones sexuales, dominadas por las figuras alternativamente antagónicas y complementarias del Patriarca, el Parrandero y la Madre y en otros rasgos de nuestra vida moral e intelectual, como el amor a las generalizaciones y el desprecio a los hechos particulares, nuestra antipatía por toda explicación pluralista y nuestro nihilismo más bien cínico. Esto último es algo muy distinto a la tolerancia del escéptico pues está aliado al fanatismo con que nuestros intelectuales abrazar ideologías totalizantes y exclusivistas: ayer el comtismo y hoy el marxismo-leninismo. Ciertamente, la coexistencia de rasgos antiguos mezclados a los modernos no es exclusiva de nuestros pueblos: es un fenómeno universal. En la Rusia soviética está presente el pasado zarista y en los Estados Unidos perviven la ética puritana y la ideología dieciochesca de los Padres fundadores. Pero nosotros hemos sido incapaces de adaptar nuestra tradición a las condiciones modernas. Sin embargo, no todo ha sido negativo: la otra cara de la incompleta y bárbara modernidad de nuestras clases acomodadas y de nuestros intelectuales "progresistas" es la cultura popular. Gracias al tradicionalismo de pueblo no somos simples caricaturas de las naciones avanzadas.

La amistad entre sor Juana y Sigüenza ha sido un piadoso lugar común de nuestra crítica, aunque no han faltado escépticos que la hayan puesto en duda. Probablemente fue el trato habitual entre escritores que conviven en un medio cerrado: se veían con frecuencia, leían los mismos

⁴ Mariano Picón-Salas, *De la Conquista a la Independencia*, México FCE, 1944.

libros, estaban unidos por los mismos intereses intelectuales y desunidos por piques y celos enconados. En 1680 fueron rivales: sor Juana se encargó del arco con que la Iglesia metropolitana recibió al marqués de la Laguna y Sigüenza del arco de la ciudad. Según ya señalé, este último aclaró en su *Teatro de virtudes políticas* (1680) que sus críticas a otros arcos no implicaban censura alguna a sor Juana, cuyas obras veneraba. Ella correspondió con un soneto (204). Es la única mención de Sigüenza que aparece en su obra y, significativamente, no figura en las ediciones de sus escritos hechas en vida suya. Es difícil saber si se trata de un olvido o de un desvío. En uno u otro caso, no revela particular aprecio. Nada distingue al soneto que sor Juana le dedica de otros del mismo género, salvo que en el último terceto, después de asegurar, con excesiva modestia, que no se atreve a comparar su rústica poesía con el "plectro de oro" de don Carlos, dice:

pues por no profanar tanto decoro,
mi entendimiento admira lo que entiendo
y mi fe reverencia lo que ignoro.

A Francisco de la Maza le parece irónico el verso final—sor Juana encuentra que los escritos científicos de Sigüenza eran ininteligibles—, lo compara con el dedicado a Kino y concluye que la pregonada amistad entre la monja y el profesor universitario era más bien rivalidad.⁵ Méndez Plancarte piensa lo contrario: "no es ironía, insospechable en la mutua y cordialísima estimación de sor Juana y don Carlos, sino ilustre lección de respeto a quien lo merece". Este "respeto" no se compadece con la mala jugada del soneto a la ciencia astronómica de Kino.

Al año siguiente, en 1682, hubo un certamen poético convocado por la Universidad, repetido en 1683, para celebrar la Inmaculada Concepción de María. Participaron cincuenta poetas y ¡cuarenta y siete fueron premiados! Una sociedad de premios mutuos. Sigüenza fue el secretario del certamen y el autor de la crónica: *Triunfo parthenico* (de *parthenos*,

⁵ Francisco de la Maza, "Sor Juana y don Carlos. Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos", *Cuadernos Americanos*, número 2, México, 1966.

virgen en griego). El volumen apareció en 1683. Los jurados no distinguieron especialmente a sor Juana: obtuvo apenas un tercer premio por una glosa (139) y un primero por un romance (22). Sigüenza aclara que en realidad el primer premio se había concedido a un romance de Francisco de Azevedo pero que éste, por "modestia y talento", lo cedió a la monja. La glosa estaba firmada por Felipe de Salayzes, complicado pseudónimo; Sigüenza *descorrió el velo* en un epigrama que acompañaba al galardón: una taza de plata. El romance —en alabanza del marqués de la Laguna— estaba firmado por don Juan Sáenz del Cauri, anagrama de Juana Inés de la Cruz. No fue descifrado sino hasta nuestro siglo por el historiador y crítico de arte Manuel Toussaint, a pesar de que el epigrama con que Sigüenza envió el premio —dos bandejas de plata— literalmente *desvelaba* la identidad del autor:

¿Qué importará que se encubra,
Sáenz, tu nombre en esta trama,
si espíritu en tu romance
hay, que tu nombre descubra?
Mas porque no formes quejas,
ya que te costó *des-velo*,
como a *dos* te premian, *vélo*,
pues te han dado dos bandejas.

Los dos epigramas de Sigüenza revelan simpatía, no resquemor. ¿Había olvidado el soneto de 1681 en alabanza de Kino? ¿O le pareció impolítico desahogar su despecho en una ocasión tan solemne? En 1681 sor Juana aparece, con una silva en honor del conde de Galve, en un volumen de composiciones recopiladas por Sigüenza y Góngora y que celebraban la victoria de la Armada de Barlovento en el Caribe: *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alvosía francesa*. El poema de sor Juana está precedido por la acostumbrada serie de alabanzas: Fénix de la erudición en todas las ciencias, gloria inmortal de Nueva España, etc. El autor de esos ditirambos fue seguramente Sigüenza. El hecho tiene cierta significación pues el *Trofeo* apareció en el momento en que sor Juana luchaba contra poderosos y despiadados enemigos, a la cabeza de ellos el arzobispo Aguiar y Seijas, patrón y protector de Sigüenza. Y todavía

hay otros actos de don Carlos que muestran que nunca la olvidó ni la negó. En 1700, justamente el año de su muerte, Castorena y Ursúa escribe en el Prólogo de la *Fama y obras póstumas* que, entre los papeles que Sigüenza guardaba, "curioso tesorero de los más exquisitos originales de América", se encontraba el borrador de un tratado de sor Juana: *El equilibrio moral*. En la *segunda advertencia* del mismo volumen añade que Sigüenza había escrito una "valiente y erudita oración fúnebre" en memoria de su amiga y rival. Es otro de sus manuscritos perdidos.

El marqués de la Laguna gobernó a Nueva España durante seis años: tomó posesión del mando el 7 de noviembre de 1680 y lo entregó el 30 de noviembre de 1686. Cumplió así dos términos como virrey. Los marqueses no regresaron a España inmediatamente. El duque de Medinaceli, hermano de don Tomás de la Cerda, había dejado de ser primer ministro el año anterior y desde entonces vivía, enfermo y en una suerte de semidestierro, en sus posesiones de Andalucía. Sea por esta razón o porque se sentían apegados a la tierra mexicana, no abandonaron Nueva España sino hasta dos años después. Robles anota en su *Diario de sucesos notables* que el 28 de abril de 1688 dejaron la ciudad los marqueses de la Laguna y que "mucho número de carrozas los fueron a dejar hasta la villa de Guadalupe, con muchas lágrimas de la virreina". La pena de sor Juana debe haber sido grande. Fue una despedida que hace pensar en el soneto de Lope: "Ir y quedarse y con quedar partirse, / partir sin alma e ir con alma ajena..." No sabemos nada de estos dos años aunque es probable que durante este período sor Juana haya escrito *El divino Narciso* y la loa que lo precede. En la primera edición suelta de este auto (México, 1690), se dice que la "marquesa de la Laguna, virreina de esta Nueva España, singular patrona y aficionada a la madre Juana, lo llevó a la corte de Madrid para que se representase en ella". Además logró publicar, apenas llegada a España, el primer volumen de las obras de su amiga (*Inundación castálida*, Madrid, 1689). La condesa se llevó muchos papeles y manuscritos de sor Juana; más tarde, la poetisa le envió otros, que enriquecieron la segunda edición del primer tomo (1691) o formaron el segundo volumen

(1692). En un romance (1) que sirvió de Prólogo a la edición de 1691 se dice que la autora lo compuso "con la prisa de los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona", la condesa de Paredes.

Varias veces me he referido a la activa participación de María Luisa en la recopilación y publicación de los poemas de su amiga y protegida. Su devoción fue admirable y no cesó con la ausencia (como podrá verse en la parte final de este libro). Es una lástima que no contemos con la correspondencia de las dos amigas durante estos años: nos dejaría vislumbrar sus verdaderos sentimientos. Después de la salida de María Luisa y de su marido, sor Juana debe haberse sentido muy desamparada. Quedarse sin protectores en un mundo que era un tejido de relaciones, amistades y favores recíprocos era como perder, para el naufrago, el leño que lo defiende del oleaje. Dos palabras definían a esa sociedad: no valor ni valer sino valido y valimiento. Moral que hemos heredado: gozar hoy de "influencias" equivale a la "privanza" del siglo xvii. En uno y otro caso lo que cuenta es la amistad del príncipe. La correspondencia perdida entre Juana Inés y María Luisa también nos podría dar un poco de luz acerca de uno de los períodos más inciertos y confusos de la vida de sor Juana: esos años de lucha, entre 1690 y 1693, que precedieron a su final sumisión. Sin embargo, por algunos poemas de esos años nos damos cuenta de que se escribían con frecuencia y que su correspondencia no era sólo amistosa sino literaria. Uno de los testimonios más impresionantes de esta colaboración y de la gratitud de la monja mexicana es el soneto inicial de la *Inundación castálida*, escrito en 1688, después de la salida de María Luisa. El soneto acompaña a otros poemas, que son hijos de la esclava (sor Juana) y que así le pertenecen a la condesa como los frutos de la tierra a su dueño:

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.

El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.

Así, Lysi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
Y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

El nuevo virrey, don Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, conde de Monclova, duró en su cargo apenas dos años pues en 1688 fue trasladado al virreinato de Perú. Su estancia en México coincidió con la de los marqueses de la Laguna. Dejó el país el 18 de abril de 1689, cinco meses después de haber entregado el bastón de mando al conde de Galve. Militar de carrera, el conde de Monclova se había distinguido en varias acciones de armas y en la batalla de Dunkerque, peleando contra los franceses, perdió un antebrazo. En su lugar llevaba uno de plata y de ahí su apodo: *Brazo de plata*.⁶ El nombre del conde de Monclova aparece, sólo una vez, en la loa de *Amor es más laberinto*. El silencio sobre Portocarrero es excepcional: la poesía cortesana de Juana Inés tenía invariablemente por tema al virrey reinante y a su mujer. La presencia de los Laguna en México, sus protectores y amigos, la libraron, por una temporada, de esos deberes fastidiosos. En cambio la llegada del virrey que substituyó al conde de Monclova, don Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve,⁷ reavivó inmediatamente su inspiración cortesana. El conde de Galve era el hijo segundo del duque de Pastrana, príncipe de Éboli; así, era descendiente del consejero de Felipe II, Ruy Gómez de Silva, y de su mujer, la tuerta y célebre Ana de Mendoza,

⁶ El conde de Monclova murió en Lima, como virrey de Perú. Una de sus hijas, Josefa, inclinada fervorosamente a la vida religiosa, había hecho voto de ser monja pero su padre le impidió cumplirlo. A la muerte del conde y todavía viviendo su viuda y sus hijas en Lima, la muchacha volvió a la carga pero se encontró con la negativa no menos categórica de la madre. Una noche, como en una comedia de capa y espada, saltó por un balcón del palacio y, deslizándose por una cuerda, fue a caer en los brazos de un clérigo que la esperaba y que inmediatamente la llevó a un convento. Fue la fundadora del convento de Santa Rosa de Lima. Sin sospechar cuál sería su suerte, sor Juana menciona a esta hija del conde de Monclova en un verso de la loa de *Amor es más laberinto*.

⁷ Rubio Mañé señala la anarquía con que el conde de Galve usaba sus nombres y títulos.

princesa de Éboli. El hermano mayor de don Gaspar, el duque de Pastrana, fue mayordomo mayor de la reina Mariana de Austria durante el período de su regencia. Perteneció al "partido austriaco", como el marqués de Mancera. El conde de Galve fue del grupo de cortesanos —su hermano, Mancera y otros— que intrigaron contra el duque de Medinaceli.⁸ No sería imposible que, a la caída de éste, le hayan dado como premio el virreinato. El conde llegó a México cuando tenía cincuenta y tres años, acompañado de su segunda mujer, doña Elvira María de Toledo, con la que no tuvo hijos.

El teatro fue una de las grandes pasiones del siglo XVII español. Don Fernando de Valenzuela, el *Duende de palacio*, durante los primeros tiempos de la regencia de Mariana de Austria, organizaba representaciones teatrales a las que asistían las personas reales. Ésta fue una de las tretas con las que conquistó el favor de la regente. Valenzuela era el director de escena y se encargaba también de los decorados y el vestuario; su hábil ayudante era el conde de Galve, subdirector de escena. Más tarde, en 1689, Carlos II perdonó a Valenzuela y le levantó el destierro en Filipinas pero le prohibió regresar a España, ordenándole que residiese en México. Aquí lo recibió el conde de Galve (el antiguo privado de Mariana había sido paje del abuelo de don Gaspar) y le otorgó una pensión. El *Duende* murió en México en 1692, de la cox de un caballo que domaba en el jardín de su casa.

Don Gaspar de Sandoval no tuvo la habilidad de Mancera; tampoco gobernó con el fasto del marqués de la Laguna. Pero su gestión no fue inepta, aunque al final de su gobierno, durante el motín de 1692, perdió la cabeza y el ánimo. Y con ellos, la autoridad y el crédito. El final de su virreinato contrasta con el aplauso general que rodeó a los primeros años de su gestión. No deja de ser cruel que hoy sea recordado por los trastornos de 1692 y no por la victoria contra los franceses que, en su siglo, le dio fama. Los filibusteros se habían hecho fuertes en la isla de la Tortuga y desde allí hostigaban sin cesar a los navíos y a los puertos españoles. El conde de Galve envió a Santo

⁸ Cf. duque de Maura, *op. cit.*

Domingo la Armada de Barlovento, donde la recibió el gobernador de la isla, el almirante Ignacio Pérez Caro. El 21 de enero de 1691 las tropas hispanomexicanas derrotaron a las francesas en una batalla naval y terrestre en la Tortuga y así quebrantaron por algunos años el poderío de Luis XIV en la región. En este hecho de armas, relatado por Sigüenza y Góngora en su *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa*,⁹ participaron la Armada de Barlovento —bajo el mando del general Jacinto Lope Girón y el almirante Antonio de Astina— y las tropas de tierra dirigidas por Francisco de Segura. En verdad, el conde de Galve se limitó a transmitir las órdenes que había recibido desde Madrid, aunque Sigüenza y los poetas del *Trofeo*, entre ellos sor Juana, lo cubren de alabanzas absurdas. Esta victoria fue la última de la armada española. También fue la última vez que México pudo influir en la región del Caribe. Desde entonces dejamos de ser un poder naval y, a partir de la Independencia, nuestra política exterior ha sido defensiva. No sospechaban los poetas del *Trofeo* en qué impotencia se convertirían su entusiasmo, sus adjetivos y sus hipérboles.

El conde de Galvé gobernó de noviembre de 1688 a febrero de 1696. A pesar de la duración de su encargo, mayor que la del marqués de la Laguna, fueron pocos los poemas que dedicó sor Juana al virrey y su mujer: una loa, unas seguidillas y cinco romances a la condesa; al conde una loa, un "laberinto endecasílabo" y la silva (*Epinicio*) que figura en el *Trofeo* de Sigüenza. Ninguno de estos poemas es notable, aunque todos ellos son decorosos. La pieza más interesante es el *Encomiástico poema a la condesa de Galve* (loa 384), a la que me referí ya al ocuparme de la música. Las seguidillas son graciosas: taconeo verbal. El primer romance (40) es *de ecos*, con rimas internas al comenzar cada línea. Arduo artificio, aunque menos retorcido que el poco logrado "laberinto endecasílabo". Este último es un romance compuesto por versos de once sílabas; si se suprimen las primeras palabras, los versos se convierten en octosílabos o hexasílabos: "Amante —caro— dulce esposo

⁹ Cf. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, volumen III: *Expansión y defensa*, II, México, 1961. [FCE, 1982.]

mío..." No reprocho lo artificioso sino lo insulso. Méndez Plancarte se entusiasma con la silva del *Trofeo*, que llama *pindárica*. No es para tanto: es un poema frío, fabricado con el vocabulario, las alusiones mitológicas, las inversiones, giros latinizantes y los otros *poncifs* de un gongorismo estereotipado. Se salvan dos estrofas violentamente sexuales: una en la que compara su inspiración a la "preñada nube"; otra, que he citado varias veces, en que se ve como la virgen pitonisa de Delfos.

La poesía cortesana de sor Juana durante el virreinato del conde de Galve cumplió la misma función social y simbólica de la escrita bajo los otros virreyes: ser un ritual político, una alegoría de las relaciones ideales entre el señor y sus vasallos. Al mismo tiempo, sor Juana se apoyaba en el favor del palacio para afirmar su posición en el convento y conservar su independencia frente a las otras monjas. Gracias al prestigio y a la influencia que le otorgaron sus poemas cortesanos, pudo defenderse de las envidias, mezquindades e intrigas de la vida conventual. En nuestro tiempo, para sobrevivir y conservar su independencia, los poetas escriben en los periódicos, son profesores en las universidades o se consagran a otras actividades de la misma índole. Los poemas cortesanos de sor Juana fueron sus artículos, sus conferencias y sus lecciones universitarias: el precio que tuvo que pagar para que la dejaran tranquila y poder escribir aquello que su fantasía, su inspiración o su capricho le dictaban. Durante veinte años, en un equilibrio ganado cada día, siempre inestable y a punto de quebrarse, pudo leer y escribir con relativa calma. No escribió todo lo que pensó y quiso: los "cuidados pequeños" de que habla Darío con amargura devoraron lo mejor de sus horas. Aun así, su obra es considerable y no es fácil que, fuera del convento, la hubiera podido realizar.

No todo fue llano para ella. Primero, sin familia y sin posición, perdida en el mundo; después, perdida en la confusión de la comunidad monjil. Nunca estuvo en su verdadero sitio, en el que le correspondía; siempre fue una intrusa y una extraña, lo mismo en la corte que en el convento. Sus poemas más suyos, como el *Primero sueño*, deberían leerse como la confesión cifrada de un alma errante. Su tema es el vuelo y también la caída: en lo alto, de

pronto, se siente desfallecer y se derrumba. Por eso su héroe es Faetón: poesía del fracaso. Aparte de este íntimo y quizá congénito desajuste, tuvo que enfrentarse no sólo a las intrigas y celos de la comunidad sino, más profundamente, a la incompatibilidad entre la vida libre y solitaria del escritor y la vida colectiva y rutinaria del convento. Pero la amenaza más grave contra su independencia y seguridad comenzó el día en que Francisco de Aguiar y Seijas fue nombrado arzobispo de México. Al principio pudo resistir a los asaltos del suspicaz e imperioso prelado, pronto seguido por otros clérigos. Después... Como este conflicto está íntimamente enlazado al embrollo de la *Carta antenagórica*, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y su renuncia a las letras, lo dejo para la parte final de este libro.

Desde que tomó los hábitos, en 1669, hasta 1690, sor Juana Inés de la Cruz vivió protegida y segura. Hija natural, sin fortuna ni padre conocido, había podido profesar gracias a la liberalidad de un rico devoto que pagó la dote y a las caridades de otros. Al cabo de veinte años de vida conventual poseía un mediano caudal invertido en los negocios del convento, una biblioteca que era la admiración de los entendidos y una colección de instrumentos músicos y científicos, joyas y objetos raros. Protegía a sus parientes, prestaba dinero o lo conseguía y subvenía a las necesidades de una sobrina, Isabel María de San José, que había adoptado desde niña y que era como ella monja en Santa Paula. Otro sobrino suyo, Felipe Ramírez de Villena, apodado "España" por sus correrías, aún adolescente se fugó de la casa de su madre y, en busca de aventuras, fue a parar a la península; sor Juana intervino cerca del conde de Galve, puso en movimiento a las autoridades y logró que la policía pescase al muchacho y lo devolviese a México y a su familia. La sor Juana de 1690 no era la novicia desvalida de 1669.

Hábil administradora de los bienes del convento y de los suyos propios, gozaba de crédito, según pudo averiguar Dorothy Schons, entre los negociantes de la ciudad (Domingo de la Rea, mercader de plata, Diego Franco Velázquez, prebendado de la catedral, y otros).

Aunque tuvo que mendigar su dote —dice la erudita norteamericana— fue hacia los fines de su vida una de las monjas mejor acomodadas del convento y, tal vez, de la ciudad. Tanto era su caudal que en varias ocasiones suplió de su propio peculio lo que faltaba para llevar a cabo obras que se hacían en San Jerónimo [...] *a sharp business woman*.¹⁰

Sor Juana no sólo se ocupaba de administrar los bienes del convento sino que dirigía las obras materiales de construcción y ampliación del edificio. Hace poco, durante unos trabajos, se descubrió en San Jerónimo, empotrada en un arco, una pequeña caja de piedra que contenía dos hojas de papel escritas y firmadas por ella. Una de las hojas reproduce el comienzo del Evangelio de San Juan, seguido de una profesión de fe. La otra dice así:

Este arco cerró de su mano la madre Juana Inés de la Cruz, siendo contadora de este convento de Nuestro Padre San Jerónimo y siendo priora la madre Andrea de la Encarnación en 13 de febrero de 1690. *Juana Inés de la Cruz*.

Gozó sin interrupción de la protección de todos los virreyes. Fue confidente y amiga de dos virreinas: Leonor Carreto y María Luisa Manrique de Lara. Proveía al palacio con loas, comedias y poemas para los festejos y ceremonias y a las catedrales de México y Puebla con villancicos para las solemnidades litúrgicas; por ambas actividades recibía no sólo beneficios económicos sino algo más y más precioso: influencia y prestigio. Sus poemas circulaban de mano en mano y nadie se escandalizaba por el tono acentualmente erótico de muchos de ellos. Sus comedias se representaban en la ciudad y en Madrid se había aplaudido la aparición del primer tomo de sus obras. Sus admiradores le escribían de Madrid, Sevilla, Lima, Quito: era tan famosa en España y América del Sur como en México. Había convertido el locutorio del convento en una suerte de salón donde —entre tazas de chocolate, bizcochos y frutas— se hablaba de literatura y de teología, se recitaba y se improvisaba, se hacían y deshacían reputaciones. En sus escritos tocaba con libertad todo género de asuntos en toda

¹⁰ Dorothy Schons, "Nuevos datos para la biografía de sor Juana", *Contemporáneos*, núm. 9, febrero de 1929, México.

clase de estilos, con una excepción: nunca se arriesgó a tratar puntos de teología, a pesar de su afición a debatir sutilezas. No es difícil adivinar el porqué: tenía miedo, como ella lo dijo varias veces, de incurrir en proposiciones que la pusieran en conflicto con la Iglesia. Los prelados que la rodeaban jamás, durante estos años de gloria, se opusieron a sus actividades literarias, al menos públicamente. El severo Aguiar y Seijas debe de haber refunfuñado más de una vez pero, a pesar de su carácter irascible, guardó silencio. Lo mismo sucedió con su confesor, el riguroso calificador del Santo Oficio, Antonio Núñez de Miranda.

Años más tarde Oviedo, biógrafo de Núñez de Miranda, dijo que el padre Antonio la había reprendido muchas veces por su excesiva dedicación a las letras profanas, exhortándola a que dejase la continua publicidad y trato con el mundo. Si fue así, Núñez mostró ser tan poco persuasivo como sobrado de paciencia: ni sor Juana cambió de vida ni él se retiró sino que siguió siendo su confesor. En la *Respuesta* ella nos cuenta que, ya en el convento, en varias ocasiones, como "lo sabe el Señor y, en el mundo, quien sólo lo debió saber [es decir, su confesor: Núñez de Miranda] intenté esconder mi nombre y no me lo permitió, diciendo que era tentación, y sí sería". Testimonio decisivo que desmiente los dichos de Oviedo. La actitud benévola de la Iglesia es explicable. No sólo, según lo he indicado varias veces, había logrado desde el principio el favor y la protección del palacio: también la querían y amparaban varios príncipes de la Iglesia, desde fray Payo de Rivera, el virrey-arzobispo, hasta Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, y el futuro obispo de Yucatán, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. La visitaban y obsequiaban damas de la nobleza, altos funcionarios —el oidor Aréchiga, el secretario De las Eras, el jurista Vega y Vique—, clérigos, potentados, militares, predicadores y viajeros ilustres como el padre Kino. Tenía amigos y valedores en la corte de Madrid, cerca del trono. Era una celebridad no sólo local sino, según ella decía complacida, "europea". ¿Cómo no festejar y aplaudir sus escritos, incluso si eran profanos sus asuntos y su lenguaje?

Podemos imaginarla, entre 1680 y 1690, en su celda-biblioteca tal como la pintaron Miranda y Cabrera. En el cuadro

de Miranda, está de pie; sentada en el de Cabrera. La semejanza comienza por el fondo de los dos cuadros: un paisaje de libros. En el centro, una mesa; sobre la mesa, un paño; sobre el paño, un libro y un tintero; en el tintero, unas plumas. Hay otros objetos: unas tijeras y, en el cuadro de Miranda, un pliego con el soneto a la Esperanza: *Verde embeleso de la vida humana*. . . Una mano a un tiempo fina y llena, blanca entre las mangas blancas del hábito y sobre la blancura del papel. En el cuadro de Miranda la mano sostiene una pluma, como una paloma que levanta con el pico una rama; en el de Cabrera, la mano se apoya en un libro abierto, como una paloma que se posa en un alero. Se pueden leer los títulos de los libros de los estantes. Hay un reloj y, en el cuadro de Miranda, una redoma con un líquido verdinegro y un papel que deja ver figuras geométricas y cálculos. ¿Cómo no recordar al cuadrado mágico de *Melancolía 1* de Dürero? El paño sobre la mesa, en el retrato de Cabrera, es rojo y suntuoso. En los dos cuadros, al fondo, ricos y teatrales cortinajes.

El retrato de Miranda nos muestra a una mujer más bien alta y de unos treinta años. El hábito es elegante y cae hasta los pies pero no vela enteramente la fina cintura. La falda es de campana y termina en una orla azul pálido. En el de Cabrera la misma blancura, la misma orla, el mismo negro escapulario y la misma elegancia; los pliegues del hábito, de nuevo, subrayan y ocultan a un tiempo las piernas entreabiertas y la doblada rodilla derecha. En los dos retratos la otra mano —la izquierda— acaricia las cuentas de un rosario muy grande y que hace las veces de collar. El gesto es más galante que devoto. El medallón de la Orden sobre el pecho como un escudo: la virgen poeta es también virgen guerrera. Las tocas negras cubren la cabeza con tal arte que parecen ser una melena de pelo negro o, mejor, un casco de reflejos oscuros. El óvalo del rostro es perfecto como las manos y, como ellas, redondo y lleno. La boca es sensual, carnosa; en el labio superior nace la sospecha de un bozo. La nariz, recta y “judiciosa”; sus anchas ventanillas acentúan la vaga sensualidad de ese rostro distante. Las cejas gruesas, negras y muy bien dibujadas: “dos arcos”, como ella dice. En el cuadro de Miranda los ojos son negros, grandes y redondos; en el de Cabrera son café os-

curo tirando a aceituna. Pero esos ojos no nos miran: miran algo que está más allá de nosotros, algo que, al ser visto, se deshace. Miran una desaparición. La frente es vasta y pura. ¿En qué piensa?

Los dos retratos son teatrales. Sor Juana aparece entre sus libros como, en un claro del cielo, entre nubes mitológicas, las diosas desnudas o, entre los follajes de un parque, las damas de anchos sombreros de plumas. La figura de Juana Inés no evoca a la religión sino a la elegancia. El cuadro no es una ventana que nos deja ver una intimidad sino un telón que se descorre para que contemplemos una alegoría. El cuadro es un monumento que erige ante nosotros el espacio de un rito: sor Juana aparece, se ofrece en espectáculo y se aleja. La metáfora del sol al caer la tarde, iluminando desde un monte todo el llano y a punto de dejar el cielo, se aplica perfectamente a su posición en los dos cuadros... Sin embargo, esas pinturas no sólo provocan nuestra admiración sino que despiertan nuestra curiosidad: nos dejan entrever un secreto anímico y nos imparten una oblicua lección. En las dos versiones de su retrato, por más diversos que hayan sido los artistas que los pintaron, hay una oscilación entre la representación y la reserva. Los dos pintores confirman a sus poemas; al pintarla, pintaron la imagen ambigua de la seducción y el desengaño. Es el contraste barroco, no en el modo dramático sino en el melancólico, entre el ser y el parecer, resuelto en el desaparecer. La actitud y la mirada evocan el indefinible gesto de Narciso mientras ve cómo la corriente cambia su rostro y acaba por borrarlo. En un primer momento, la pasión por gustar; en seguida, la decepción del gusto. La sensualidad se torna melancolía y la melancolía se resuelve en soledad.

Esos retratos avivan nuestro deseo de conocerla: ¿cómo sería? Por sus escritos y por otros indicios la adivinamos vivaz, ingeniosa y juguetona, aunque atravesada por ráfagas de sombra. Una continua oscilación psíquica, de la locuacidad al silencio, del gracejo a la hipocondría. Expuesta a todos los vientos, a ratos luminosa, otros aborascada. La razón y la sensibilidad se enlazan en ella, se querellan y vuelven a enlazarse como amantes celosos. Es un diálogo que tiene por teatro su fuero interno y del cual ella es la única espectadora. Los poemas de sor Juana nos revelan

lo que nos esconden sus retratos: la realidad no es la representación teatral —la erudición, el ingenio, la fama, el mundo— sino la soledad y sus torcedores. Después de verse en la admiración de los otros, Narciso se ve en el momento de mirarse a sí mismo y se aborrece. En sor Juana ese aborrecimiento no llega a la destrucción. No rompe el espejo: contempla con melancolía su imagen y acaba por mofarse de ella. La introspección enfila hacia la ironía y la ironía es una manera de quedarse sola. La vida interior fue su verdadera vida.

Imagen de la contradicción: fue expresión acabada y perfecta de su mundo y fue su negación. Representó el ideal de su época: un *monstruo*, un caso único, un ejemplar singular. Por sí sola era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente temible: su voz encanta, sus razones matan. Pero todo esto es la apariencia, la representación. La verdadera sor Juana está sola, recomida por sus pensamientos. Recomida y consolada; si el pensar desazona, también fortifica:

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario:
que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.
Sírrame el entendimiento
alguna vez de descanso...

Quinta Parte

MUSA DECIMA

1. *Óyeme con los ojos*
2. *Tinta en alas de papel*
3. *Arca de música*
4. *El tablado y la corte*
5. *El carro y el Santísimo*
6. *“Primero sueño”*

1. ÓYEME CON LOS OJOS

EN LA *Respuesta* al obispo de Puebla, para defenderse de la acusación de vivir entregada a la pasión de las letras, sor Juana dice: "En lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae bajo mi dominio". Recurso polémico que nadie que la conociese de veras podía tomar muy en serio y que desmiente todo lo que sabemos de ella: el continuo cartearse con literatos y clérigos aficionados a las letras, la tertulia en el locutorio de San Jerónimo, los homenajes en verso a escritores e intelectuales... Durante toda su vida vivió inmersa en el tráfico y el tráfigo de la literatura. No en balde su último libro se llamó *Fama*: la buscó y la obtuvo. Sin embargo, arrancada de su contexto, la frase de la *Respuesta* ha servido para convertirla en un prodigio de modestia, indiferente a la gloria. El crítico argentino Juan Carlos Merlo, en un ensayo por lo demás útil y juicioso, pondera: "Las circunstancias que rodearon a la edición del primer tomo de sus obras son un claro testimonio de que nunca escribió con ánimo de que se imprimiesen sus escritos".¹ Me parece que estas circunstancias son, justamente, un testimonio de sus afanes por verse en letras de molde: juntó sus poemas, los mandó copiar, los envió a España y escribió un prólogo en verso que va al frente del volumen. Los textos que componen el segundo tomo de sus obras también fueron recopilados, copiados y enviados a España por ella. En esta ocasión, a guisa de prólogo, escribió unas páginas en prosa dedicando el libro a su patrocinador, Juan de Orve y Arbieto. A diferencia de otros poetas —el ejemplo más notable fue el de Góngora—, gracias a la devoción de la condesa de Paredes pero también a sus propios cuidados, se publicó en vida suya la mejor y la mayor parte de sus escritos.

Las ediciones sueltas comenzaron muy pronto: los primeros villancicos salieron en 1676 y desde entonces siguieron apareciendo con regularidad hasta 1691. En 1689 apa-

¹ *Obras escogidas de sor Juana Inés de la Cruz*, edición, selección, notas y estudio preliminar de Juan Carlos Merlo, Barcelona, 1972.

reció el primer tomo de sus obras: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima*, etc. Aun en ese siglo enfático debe haber parecido una exageración un poco ridícula hablar de *inundación* a propósito de la fuente Castalia y del estro de una monja ultramarina; por esto, sin duda, la frase desapareció de las siguientes ediciones. En cambio, en la segunda edición (1690) se agregó una palabra que conservaron las subsecuentes: *única poetisa AMERICANA, musa décima*... Los editores madrileños de sor Juana ignoraban seguramente que cuarenta años antes, en 1650, otros editores —sólo que protestantes y londinenses— habían usado la misma frase pero aplicada a otra poetisa, también americana y también única: Ana Bradstreet (1612-1672). El libro de la poetisa norteamericana —ferviente puritana, discípula atlántica del hugonote Du Bartas, esposa del gobernador de Massachusetts y madre de ocho hijos— había sido publicado con un título que competía con el de la mexicana: *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America or Several Poems, compiled with Great Variety of Wit and Learning*, etc. *Musa décima* es una expresión que aparece en un epigrama de Platón dedicado a Safo (*Antología palatina*). Las ediciones del primer tomo de sor Juana se sucedieron rápidamente; según Abreu Gómez fueron nueve en total. En 1692 apareció en Sevilla el segundo tomo; este volumen alcanzó, como el tercero (1700), cinco ediciones. Pocos poetas modernos han visto publicadas sus obras tantas veces en tan pocos años. En 1725 se publicaron por última vez los tres tomos. Después, nada —hasta bien entrado el siglo XIX.

La primera edición moderna no es de México sino ecuatoriana: *Obras selectas de la célebre monja de México, sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo de Juan León Mera (Quito, 1873). Fue el comienzo de lo que, sin exageración, podría llamarse *el regreso de sor Juana*. Es significativo que el reconocimiento inicial haya venido de un escritor de fuera; tampoco el primer ensayo crítico de consideración fue escrito por un mexicano sino por Marcelino Menéndez Pelayo. Es un hecho que se repite una y otra vez en la historia literaria de México. Otro sudamericano, el poeta y crítico Juan María Gutiérrez, publicó en tres números del *Correo del Domingo* (Buenos Aires, marzo y abril de 1865) un extenso estudio

sobre la poetisa, seguido de una antología. En México aparecieron, al finalizar el siglo XIX y en el primer tercio del XX, unos cuantos estudios y antologías. La primera digna de mención es la de Manuel Toussaint, que publicó en 1928 unas *Obras escogidas*; dos años antes el mismo Toussaint había hecho una contribución de importancia: *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de sor Juana Inés de la Cruz*. En esos años comienza su labor Ermilo Abreu Gómez. Se ha dicho que fue desordenado y descuidado; hay que agregar que fue el fundador de los estudios modernos sobre sor Juana. Aparte de la *Bibliografía y biblioteca* y de su *Iconografía* (ambas de 1934), le debemos las primeras ediciones modernas de *Primero sueño* (1928), de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1930) y de la *Carta atenagórica* (1936). Al mismo tiempo, sor Juana volvió a ser leída por los poetas de *Contemporáneos*, una lectura que fue visible sobre todo en los sonetos conceptistas de Jorge Cuesta. El poeta Xavier Villaurrutia editó en 1931 los *Sonetos* y, en 1940, las *Endechas*. En 1941 Karl Vossler, que ya había dado a conocer un ensayo capital sobre la obra de la poetisa, publicó una traducción al alemán de *Primero sueño*, acompañada de un estudio sobre el poema y de una prosificación del mismo.

Todos estos esfuerzos prepararon la edición impar de Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955). En 1951 dio a conocer su edición de *El sueño (Primero sueño)*, una introducción, notas y una nueva versión en prosa. Después, entre 1951 y 1957, los cuatro volúmenes de las *Obras completas*. Los tres primeros (*Lírica personal*, 1951; *Villancicos y letras sacras*, 1952; *Autos y loas*, 1955) son de Méndez Plancarte; el cuarto (*Comedias, sainetes y prosa*, 1957) de su amigo y continuador Alberto G. Salceda. Con entusiasmo pero sin exageración dice Antonio Alatorre: "La edición de Méndez Plancarte es verdaderamente ejemplar. Ningún poeta español de los siglos de oro ha recibido un homenaje semejante." Poco se puede añadir a este juicio. Por mi parte, diré que sin las versiones depuradas de los textos que nos ha dado Méndez Plancarte, sin sus notas a un tiempo eruditas e inteligentes, sin su saber y su sensibilidad, yo no habría podido escribir estas páginas. Llevó a cabo su admirable tarea gracias a su dedicación pero también al concurso

de diversas cualidades conjugadas en su persona: la primera, su profundo y extenso conocimiento de la poesía de lengua castellana, especialmente en dos momentos de gran riqueza, el xvii y el modernismo hispanoamericano; la segunda, su curiosidad —pasión y paciencia— que lo llevó a penetrar en un territorio apenas explorado, sobre todo en su fase final: la poesía novohispana (1521-1721); la tercera, su saber en materia de versificación y de métrica, no inferior al de un Tomás Navarro Tomás o, entre los vivos, al de un Antonio Alatorre; la cuarta, su familiaridad con una de las fuentes de nuestra poesía en los siglos de oro: los poetas latinos, especialmente Horacio, del que tradujo cuarenta odas; la quinta, que fue la principal y el motor de las otras, su amor a la poesía. Un amor inteligente, servido por una erudición segura y un gusto casi siempre certero.

Como en el caso de tantos críticos y eruditos de mérito, la pasión doctrinaria oscurecía muchas veces el juicio de Méndez Plancarte y lo llevaba a deformar los argumentos del adversario y aun la realidad de los hechos. Los gustos estéticos de Menéndez Pelayo eran distintos a los de Méndez Plancarte, no sus odios. El montañés hinchado por sus dogmas, como llamó Cernuda al primero, aborrecía con la misma violencia a los herejes y al arte barroco; el cruzado de la altiplanicie confundió en una misma aversión al arte neoclásico y a los liberales. Méndez Plancarte fue un campeón de Góngora y de la Iglesia militante. Guardián de la ortodoxia, la moral y las buenas costumbres, fulminó a Dorothy Schons y a Abreu Gómez porque vieron en sor Juana a una mujer intimidada por prelados intolerantes; tampoco se dio nunca por enterado del libro de Pfandl: ¿la realidad que no se nombra es menos realidad? Su celo lo llevó a mentiras pueriles, como decir que Sigüenza y Góngora había dejado la orden de los jesuitas “no expulsó sino a instancias paternas” o a negar la intervención del arzobispo Aguiar y Seijas en la venta forzada de los libros de sor Juana: “no la constriñó: se apresuró a imitarla”. El método de Méndez Plancarte combina la omisión del hecho demasiado humano con el aderezo de incidentes píos y con frecuencia imaginarios; así participa de la hagiografía y del acta de acusación del fiscal. El resultado fue una sor

Juana ñoña: incienso, agua bendita, ramos de azahar y, debajo del catre, uno o dos cilicios. Por todo esto, aquel que se acerque a las *Obras completas* debe leerlas, como dice el refrán, con un ojo al gato y otro al garabato: Méndez Plancarte, guía inmejorable en materia literaria, es al mismo tiempo un doctrinario que, *ad maiorem Dei gloriam*, no vacila en ocultar un hecho o tejer una mentira piadosa.

Después de las *Obras completas* de Méndez Plancarte han aparecido algunas ediciones que merecen ser recordadas. En 1953 Juan Carlos Merlo publicó en Buenos Aires una edición crítica de *Primero sueño* que incluía, además, los estudios de Vossler y Pfandl sobre ese poema y una nueva prosificación inspirada en las de Vossler y Méndez Plancarte. En 1976 apareció la *Antología de sor Juana Inés de la Cruz*, de Georgina Sabat de Rivers y Elias L. Rivers. El prólogo es uno de los mejores estudios modernos sobre la obra de sor Juana y el volumen contiene, además, una nueva prosificación de *Primero sueño*.

La poesía de sor Juana fue publicada sin orden temático o cronológico; varias veces se ha intentado establecer una cronología pero, debido sobre todo a la pérdida de los manuscritos, los resultados han sido inciertos. Méndez Plancarte decidió ordenar el primer tomo —*Lírica personal*— atendiendo en primer término a las formas poéticas: romances, endechas, décimas, glosas, sonetos, liras; en seguida, dentro de cada uno de estos apartados, agrupó a los poemas según los asuntos: amorosos, filosóficos, religiosos, satíricos, mitológicos, epistolares; finalmente, tuvo en cuenta las (presuntas) fechas de composición o, con mayor frecuencia, las de publicación. Para esta revista escogí un orden un poco distinto: primero, los poemas por sus temas; después, por sus formas y, en lo posible, por la cronología. Excluyo a la poesía cortesana: ya me referí a ella con cierta extensión. Me ocupo, en primer lugar, de los poemas de amor. Naturalmente y por las mismas razones que a la cortesana, también excluyo a los poemas de amistad amorosa.

Si se les compara con los cortesanos, que comprenden la mitad de su obra, los poemas de amor no son muchos; aun así, tienen un puesto prominente por su número —cer-

ca de cincuenta— y porque entre ellos se encuentran algunas de sus creaciones más afortunadas. Hay romances, endechas, décimas, liras, sonetos, glosas. A la variedad de las formas se une la de los asuntos y las situaciones. Esta abundancia de poemas eróticos, difundidos en libros reimprimados muchas veces y publicados bajo el patrocinio de altos personajes, es realmente extraña, sobre todo si se piensa que la autora era una monja. Y más extraño aún es que la crítica no se haya extrañado... La Iglesia fue, en el siglo XVII, más severa con las opiniones que con las costumbres: la literatura amorosa de ese período es en buena parte obra de clérigos, algunos de vida disoluta como Lope de Vega. Pero por más antigua e ilustre que haya sido la tradición de la literatura erótica y aun libertina escrita por clérigos —¿para qué recordar al Arcipreste de Hita o a Francisco Delicado?— no hay en la historia de nuestras letras otro ejemplo de una monja que haya sido, con el aplauso general, autora de poemas eróticos y aun de sátiras sexuales que podrían haber sido firmadas por un discípulo de Quevedo.²

Mi juicio puede parecer excesivo. Algunos recordarán, claro, las cartas de Mariana Alcoforado, la *Monja portuguesa*. Aparte de ser sublimes, sólo conocemos la versión francesa (1661) y se dice que son una superchería. El ejemplo de Eloísa tampoco viene al caso: el tema de sus cartas —no destinadas a la publicidad— fue el del amor terrestre frente al amor divino. Los poemas de sor Juana tienen un carácter muy distinto y en ellos *nunca* se hace la menor alusión a su estado religioso. En ningún momento la autora aparece como una monja sino como una mujer libre de la clase alta, soltera a veces y otras prometida, casi siempre en trato con uno o dos galanes. Esos poemas sin duda escandalizaban al severo Padre Núñez de Miranda y al arzobispo Aguiar y Seijas, que sentía horror ante el sexo femenino. Sin embargo, durante años —mientras duró la privanza de sor Juana— callaron. Para atenuar el escándalo se ha dicho que esos poemas eran “de encargo”. Esta suposición no se apoya en ningún hecho real. Habría sido inusitado que las damas y los galanes de la corte virreinal hubiesen escogido a una monja como redactora de sus poemas de

² Cf. sonetos 159-163 de las *Obras completas*.

amor y que esos textos se divulgaran después en libros. No, la impunidad de sor Juana se debió a la protección del palacio y a la ambigüedad misma de su situación: al mismo tiempo que escribía villancicos para la catedral y loas para el palacio, componía sonetos y lirás de amor. Una actividad compensaba a la otra. Además, esos poemas no eran leídos como confesiones sino como variaciones de un tema universal. Sor Juana pagó con creces, al final de sus días, esta tolerancia y sus perseguidores fueron tanto más duros cuanto más blandos habían sido antes.

No es necesario repetir todo lo que he dicho sobre la tradición erótica de Occidente, desde la poesía provenzal hasta el siglo XVII hispánico. Sor Juana heredó no sólo unas formas poéticas, un vocabulario, una sintaxis y un repertorio de imágenes sino unos conceptos y una visión de las relaciones eróticas. Una estética, una ética y algo así como una religión fuera de la religión: el culto del amor. Nosotros hemos heredado esa tradición pero nuestra actitud ante la poesía amorosa es muy distinta a la del siglo XVII. Entre la Edad Barroca y nosotros se interpone la gran ruptura: el Romanticismo, con su exaltación de la sinceridad y la espontaneidad. La doctrina romántica proclamó la unidad entre el autor y la obra; el arte barroco los distingue y separa hasta el máximo: el poema no es un testimonio sino una forma verbal que es, al mismo tiempo, la reiteración de un arquetipo y una variación del modelo heredado. La originalidad del siglo XVII difiere profundamente de la romántica: para ésta reside en el genio, para aquella en el ingenio. El siglo XIX concibe al genio como la categoría suprema: es una capacidad casi sobrehumana de sentir, imaginar, crear. Para el XVII el genio es el temperamento, la inclinación o, como dice Gracián, la *vocación*. El ingenio, hecho de inteligencia y sensibilidad, es la facultad que descubre las relaciones secretas entre las cosas y las ideas y que acierta con la forma única que las expresa. El ingenio descubre pero sobre todo combina: es un arte. Se manifiesta en el *concepto*: "lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto". La combinación de los elementos que componen un objeto o una idea reduce la pluralidad y heterogeneidad a unidad que nos asombra; el ingenio

produce un objeto nuevo o nunca visto: una agudeza. El arte más alto —agudeza o concepto— es un artificio que consiste en una “armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento”.³

Como todos los poetas de su tiempo, sor Juana no pretende expresarse a sí misma: construye objetos verbales que son emblemas o monumentos que ilustran una visión del amor transmitida por la tradición poética. Esos objetos verbales son únicos, o aspiran a serlo, no como expresiones de una experiencia o de una personalidad, ambas irrepetibles, sino por ser combinaciones inusitadas de los elementos que componen el arquetipo poético del sentimiento amoroso. No digo que la poesía de sor Juana no contiene nada personal sino que sus experiencias más íntimas tienden a conformarse y a transfigurarse en las formas de la tradición, de los metros a las metáforas y los conceptos. En los poemas más intensamente personales de los siglos de oro —los de un Garcilaso o un Lope de Vega— no hay, en la acepción moderna de estas palabras, confesión ni confidencia. Aunque sean la transposición de experiencias vividas hondamente y sea fácil leer en los sonetos de las *Rimas* la historia de los amores de Lope con Micaela de Luján, esas experiencias se insertan en formas canónicas y tienden a una suerte de ejemplaridad genérica. Los poetas y sus lectores buscaban no la realidad vivida sino la perfección del arte que transfigura lo vivido y le da una realidad ideal.

Buena parte de la poesía amorosa de sor Juana —lo mismo ocurre con la sagrada y con el resto de sus obras poéticas— es mero ejercicio, alarde y exhibición de maestría. Pero la otra porción, más reducida, contiene poemas que satisfacen a las dos exigencias más altas del arte: son obras bellas y son obras auténticas. Se ha puesto en duda lo último, alegando que muchos de esos poemas son “de encargo”, escritos a pedido de un amigo o de una amiga. El número y la importancia de estos textos prohíben tomar en serio esta suposición. Es una hipótesis gratuita y escandalosa. Gratuita porque no se funda en ninguna prueba ni se apoya en indicio alguno; escandalosa porque convierte a sor Juana, como ya dije, en una evangelista especializada

³ *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II.



Neptuno y Anfritrite. Grabado del libro de Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venecia, 1571.

ISIDIS
Magnæ Dcorum Matris
APVLEIANA DESCRIPTIO.

Nomina varia
Ifidis.

Iſis
 Minerva,
 Venus
 Iuno
 Proſerpina
 Ceres
 Diana,
 Rhea ſeu
 Tellus
 Peſſinuncia
 Rhamnusia
 Bellona,
 Hecate,
 Luna,
 Polymor-
 phus da-
 mon.

Γ' οὖν παρὰ τὴν ἐν-
 ἡμέραν δ' αἰ-
 ραν.
 Μυστήριον ἐστὶν
 ὅλη.

Explicationes symbolorum Iſidis.

A Diuinatæcæ, mundus, orbis cœlestes
BB Iter Luna Hexo-
sum, & vim fecun-
datiæ notat.
CC Tutulus, vim Lu-
næ in herbas, &
plantas.
D Cereis symbolum,
Istis enim spicas in-
uenit.
E Byssina vestis mul-
ticolor, multiformem
Lunæ faciem.
F Inuentio frumenti.
G Dominium in omnia
vegetabilis.
H Radios lunares.
I Genus Nili malor-
um succurpæ.
K Incrementa & de-
crementa Lunæ.
L Humectat, vim Lunæ.
M Lunæ vis viridis, &
vis diuinandi.
N Dominium in hu-
mores & mare.
O Terra symbolis, &
Medicæ inuentrix.
P Fertilitas, quæ fe-
quitur terram irriga-
tam.
Q Altiorum Domina
R Omnium maris.
S Terra marisque
M Domina.



Α' και Β' Ομάδα Μήτρες: 1212



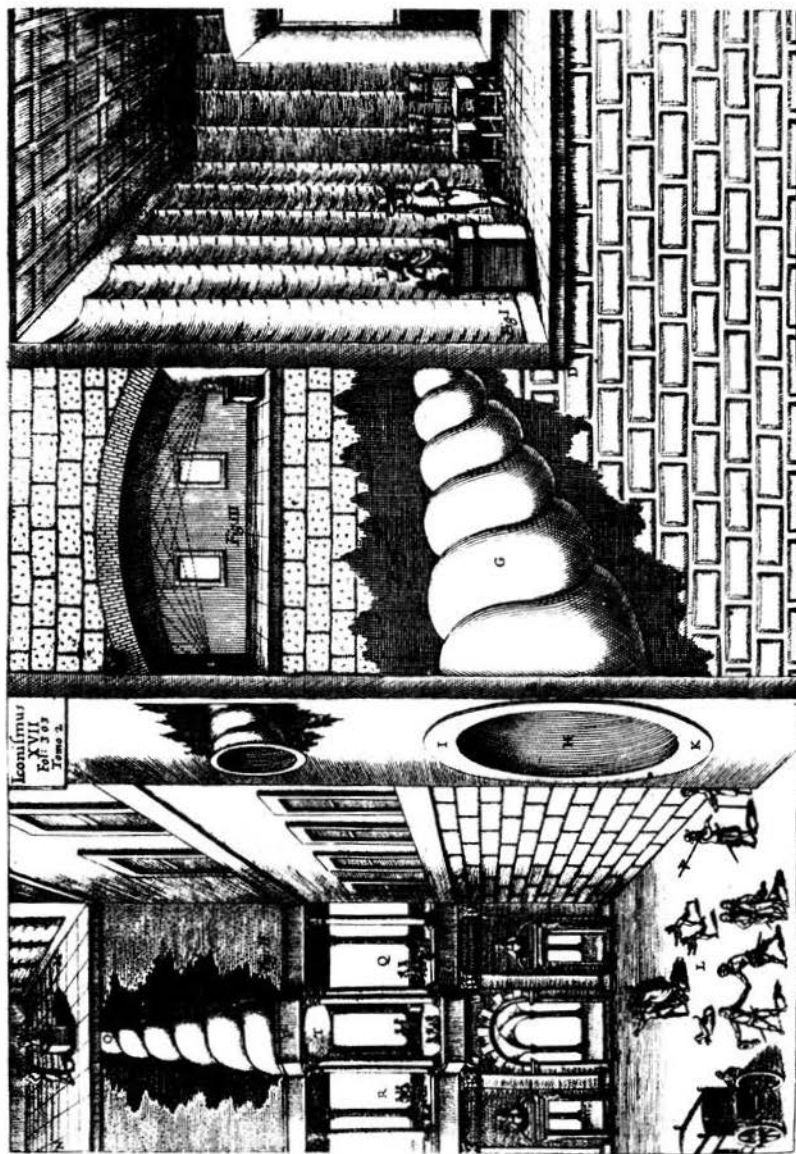
Sor Juana: retrato por Juan de Miranda. Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México.



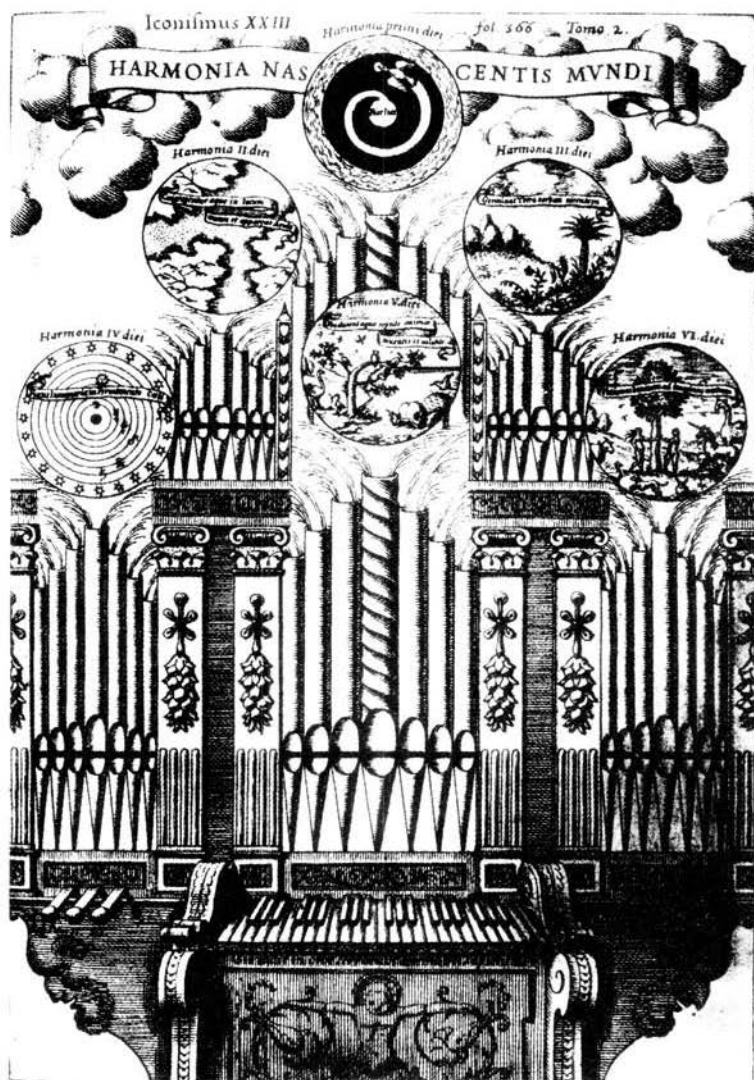
Mercurio, Hermes, Teut.—Grabado del libro de V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*.



Frontispicio del libro de A. Kircher, *Musurgia Universalis*, t. II, Roma, 1650. (En el ángulo inferior izquierdo: Pitágoras y el descubrimiento de las notas.)



Estatuas hablandes. A. Kircher, *Musurgia Universalis*, t. II, p. 303, Roma, 1650.



La armonía de la creación del mundo. A. Kircher: *Musurgia Universalis*, t. II, p. 36, Roma, 1650.



Retrato de sor Juana por Miguel Cabrera.

en misivas eróticas en verso y al servicio de las damas y señores de la corte virreinal. Pero aun si esta fantástica conjetura fuese cierta, no dañaría a la autenticidad de los poemas. Los textos se desprenden de sus autores y hablan por sí mismos. La llamada *Canción a la flor de Gnido* fue escrita en nombre de un caballero napolitano amigo de Garcilaso pero dice lo que el poeta sentía y sabía del amor.

La poesía de sor Juana, como la de todos los poetas, nace de su vida, a condición de comprender que la palabra vida —en todos los casos pero sobre todo en el suyo— designa no sólo a los actos sino a las imaginaciones, las ideas y las lecturas. Es imposible, lo han señalado muchos, que sus poemas de amor no se apoyen en una experiencia realmente vivida; pienso lo mismo pero, repito, lo que llamamos experiencia abarca lo real y lo imaginario, lo pensado y lo soñado. Es casi seguro que conoció, durante sus años en la corte virreinal, el amor o los amores; ya en el claustro tampoco fue inmune a la pasión, como lo prueba su afecto por María Luisa. Sobre todo: en su celda oyó, en alguno de sus instrumentos músicos, *un profundo oleaje y un misterioso viento: / el caracol la forma tiene de un corazón*. Su vida erótica fue casi enteramente imaginaria, sin que por esto haya carecido de realidad e intensidad. Calleja comentó: "amores que ella escribe sin amores". Aclaro: sin amores pero con amor.

Menéndez Pelayo dijo que se puede extraer una filosofía del amor de los poemas de sor Juana. También una psicología y hasta una lógica. Sólo que ese saber, codificado y conceptualizado por la especulación filosófica y por los artificios de la retórica, es lo contrario de un saber vivo: no es una visión sino una fórmula rimada. El romance 3 "discurre con ingenuidad ingeniosa sobre la pasión de los celos" y refuta a su contemporáneo, el español José Pérez de Montoro:

Si es causa amor productiva
de diversidad de afectos,
que, con producirlos todos,
se perfecciona a sí mismo;
y si el uno de los más
naturales son los celos,
¿cómo, sin tenerlos, puede
el amor estar perfecto?

El romance continúa así durante trescientos treinta y seis versos. A la demostración (sin celos no hay amor), siguen los ejemplos —Eneas, Teseo, Jasón, Betsabé— y, al final, un desagravio a Pérez de Montoro por contradecirlo. El poema está construido como un alegato jurídico y el amor es un examen escolar del que se sale aprobado o reprobado:

Lo atrevido es un celoso,
lo irracional y lo terco,
prueba es de amor que merece
la beca de su colegio.

El poema 99 “demuestra el decoroso esfuerzo de la razón contra la vil tiranía de un amor violento”; el siguiente es una alegoría del alma sitiada, como Troya, por el amor; el 104 es otro alegato: “defiende que amar por elección del arbitrio es sólo digno de racional correspondencia”. Veo a la linda monja al lado del pizarrón, con regla, compás, gis y, sobre el pupitre, unas orejas de burro para los escolapios de mollera cerrada:

Al amor, cualquier curioso
hallará una distinción:
que uno nace de elección
y otro de influjo imperioso.
Éste es más afectuoso,
porque es el más natural,
y así es más sensible: al cual
llamaremos afectivo;
y al otro, que es electivo,
llamaremos racional.

Hay una serie de sonetos que exponen, en silogismos rimados, una geometría de los afectos. El triángulo: quiere a Fabio, que no la quiere, y aborrece a Silvio, que la quiere, doble tormento: *pues padezco en querer y en ser querida*. El polígono: las otras quieren ser adoradas por todos y no les basta un solo amante, mientras que ella nada más quiere ser correspondida por uno; moraleja: *porque es la sal del gusto el ser querida: / que daña lo que falta y lo que sobra*. La intersección: ama a Silvio, que no la merece, y quisiera negar su “infame amor” pero advierte que ya “es bastante pena confesarlo”. En el siguiente soneto

cambia de opinión: *no sólo a ti, corrida, te aborrezco, / pero a mí por el tiempo que te quise*. Se detiene y, en otro soneto, más cuerda, reflexiona: *¿quién, en amor, ha sido más dichoso?* No todo es ergotismo y en el soneto 177 el concepto se vuelve fantasía sorprendente. Ante la persona amada la vista se nubla pero, al ver su desdén,

Los visuales rayos, entretanto,
como hallan en tu nieve resistencia,
lo que salió vapor, se vuelve llanto.

La mayoría de estos sonetos son doctorales y están llenos de antecedentes, precedentes, distingos, deducciones y corolarios. En algún soneto prueba algo que niega en el siguiente usando las mismas rimas. En otro repite el juego pero con las consonantes de un soneto ajeno. Necesidades de la exposición: la mayoría de las veces la que habla es una mujer pero otras es un hombre y aun una voz neutra —la voz misma de la razón. Curiosa y a ratos conmovedora pedantería: el amor es una disyuntiva lógica, el deseo es una elección racional y los celos ¿son esencia o accidente? Como para recompensarnos, después de tantas sutilezas y categoremáticas, la serie termina con un soneto abstruso pero admirablemente construido (183). Es difícil por el empleo de términos de la escolástica; por fortuna, Méndez Plancarte lo aclara: la “forma substancial”, en los cielos superiores, persiste en su ser porque —según “opinión probable” de la filosofía— “ve saciado su apetito en las formas celestes”, que son incambiables e incorruptibles, mientras que aquí abajo, en el mundo sublunar, ese mismo apetito la lleva a la corrupción y a la muerte. A la luz de esta explicación el poema resulta ligeramente blasfemo pues convierte a la Celia del soneto, que es una mujer de carne, en una “forma celeste” que infunde en su enamorado un amor incorruptible y que no cambia:

Probable opinión es que, conservarse
la forma celestial en su fijeza,
no es porque en la materia hay más firmeza
sino por la manera de informarse.
Porque aquel apetito de mudarse,
• lo sacia de la forma la nobleza;

con que, cesando el apetito, cesa
la ocasión que tuviera de apartarse.

Así tu amor, con vínculo terrible,
el alma que te adora, Celia, informa;
con que su corrupción es imposible,
ni educir otra con quien no conforma,
no por ser la materia incorruptible,
mas por lo inamisible de la forma.⁴

Los poemas de amor de sor Juana, al modo escolástico o doctrinal, son apenas una curiosidad. Los otros no son muchos pero entre ellos hay algunos inolvidables. Son poemas que responden a experiencias reales, en el sentido que he señalado más arriba: las realidades imaginadas no son menos reales que las vividas. El carácter imaginario de esas composiciones es patente: en todas ellas el amante es un ausente o un muerto. Son poemas de amor que asimismo son poemas de soledad: nostalgia, deseo, desolación, amargura, arrepentimiento. Diálogos con sombras y reflejos. Pero mi pobre enumeración no describe esos estados extremos que la hicieron decir:

No quiero más cuidados
de bienes tan inciertos,
sino tener el alma
como que no la tengo.⁵

La diafanidad del lenguaje no es constante: a veces se aborrasca y se entenebrece, otras se empurpura. Unión con frecuencia feliz de elementos dispares: una retórica plena y sutil, un poco rotunda pero capaz de exquisiteces, sol poniente de nuestro barroco; un sentimiento hondo y fluido hecho de ansiedad, deseo, melancolía; una mente lúcida, atenta, irónica. Dos palabras contradictorias definen, quizá, a estos poemas: ingenio y pasión. En el romance 6, adelantándose a la pena de una ausencia inminente, ya húmedos los ojos, dice con gracia:

porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego.

⁴ *Educir*: deducir, inferir; *inamisible*: que no se puede perder.

⁵ Poema 79 (endechas).

Abundan las metáforas que tienen por tema la escritura: papel, pluma, tinta, letras —soledad. En un soneto fúnebre dedicado a *Laura* (Leonor Carreto), al verse escribiendo, escribe: *y hasta estos rasgos mal formados sean / lágrimas negras de mi pluma triste*. En unas liras (211) habla a solas con el amigo ausente y la imagen reaparece, ahora más intensa:

Oyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

El tema único de estos poemas es la ausencia, a veces enlazado o complicado con el de los celos. Su amor no es feliz como el de los poemas de amistad amorosa a María Luisa. La fantasía la eleva pero, al abrir los ojos, cae de nuevo en sí misma. En unas endechas (81) notables por su versificación —la combinación de versos de siete y diez sílabas es inusitada en español— describe así su caída:

Apenas de tus ojos
quise al Sol elevarme,
cuando mi precipicio
da, en sentidas señales,
venganza al fuego, nombre a los mares.

Una nota erudita de Méndez Plancarte nos previene que *precipicio* está en el antiguo sentido de despeño y que la estrofa alude a Ícaro que, al caer, dio su nombre al mar Icario. Pero los cinco versos pueden leerse sin esa referencia mitológica y con igual deleite: milagros de la poesía.

El poema 70, otra vez a un ausente, es una lograda utilización del lenguaje diario, sin caer en la vulgaridad o en el sentimentalismo. Este romancillo es un prodigio de fluidez, como de agua que al correr hace más claro su murmullo:

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.

Afloja el cordel
que, según aprietas,
temo que reviente
si das otra vuelta.

Llamar prolija a la cruel memoria es algo más que un acierto y al mismo Proust le habría encantado encontrar ese adjetivo.

La ausencia es el territorio donde despliegan el deseo y la imaginación sus criaturas; sor Juana recurre también a otras ficciones para dar libertad a su fantasía erótica. En el romance 75 el amado ignora que es amado y esto le da ocasión para convertirlo, literalmente, en un rayo que la aniquila, convirtiéndola en "contritas cenizas". La imagen del amado, como el sol,

hiere con armas de oro
la luna de un espejo,
que haciendo en el cristal
reflejo el rayo bello,
hiere, reperkusivo,
al más cercano objeto...

Otra ficción a la que acudió varias veces es la de la muerte. Aunque casi siempre el muerto es el amante, en el romance 76 es ella misma. No ha muerto: agoniza. Si se piensa en la situación que describen esos versos, la escena es de un gusto dudoso; si se repara en que se trata de una fantasía vengativa pero que, asimismo, la libera para que diga algo íntimo y que no sabe cómo decir, entonces el recurso nos conmueve. La muerte, que desune a los amantes, también los une. Juntan sus manos y el juego de palabras le ayuda a decir lo que calla:

Unidas de las manos
las bien tejidas palmas,
con movimientos digan
lo que los labios callan.

Celos, ausencia, muerte: nombres distintos de la soledad. A solas y porque está sola, inventa esas situaciones; a su vez, las situaciones inventadas le sirven para desahogarse y conocerse: su vida imaginaria también es un método de

introspección. Las convenciones literarias de la ausencia y la muerte son eficaces porque su realidad propia y más íntima de monja sin vocación se expresa en ellas. En el romance 78 la situación es igualmente ficticia pues su tema es "el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto". Al fin sola con ella misma en su alcoba, lejos de parientes y amigos, "hurtada de tantos ojos impertinentes", la *viuda* se entrega a su dolor. Es una pena furiosa y vengativa con la que quisiera destruir a la creación:

Salga, el dolor, de madre,
y rompa vuestras puentes
del raudal de mi llanto
el rápido torrente.

Las endechas prosiguen en este tono de pena colérica y un poco elocuente; después, sobreviene una calma introspectiva que prepara un pasaje de gran intensidad. Como siempre, la pasión aviva su facultad inventiva y la hace encontrar imágenes y figuras sorprendentes:

Y como, en un madero
que abrasa el fuego ardiente,
nos parece que luce
lo mismo que padece;
y cuando el vegetable
humor en él perece,
nos parece que vive
y no es sino que muere:
así yo, en las mortales
ansias que el alma siente,
me animo con las mismas
congojas de la muerte.

Las aliteraciones y rimas internas (*parece, luce / padece, perece*) dan más realidad al chisporroteo fúnebre y a los sollozos. La manera en que la poetisa va mostrando la semejanza de su estado con la del madero en combustión es también impresionante: sufrir y llamear son uno y lo mismo. La pena, como el placer, es una suerte de exceso vital que, al acercarnos a la muerte, nos exalta; por eso ella se anima con sus congojas. El "humor vegetal" se refiere al humor del alma vegetativa y recuerda el "amor vegetal" del poema

de Andrew Marvell (*To his Coy Mistress*), sólo que mientras el amor del poeta inglés crece *vaster than empires and more slow*, la pena de sor Juana se propaga rápida como el incendio.

El tema de la viudez se repite en unas lirás (213), menos intensas que las endechas pero que contienen versos memorables, como estos dos en los que dice que no puede siquiera contar sus penas porque

le son, una con otra atropellada,
dogal a la garganta, al pecho espada.

En el poema 84 se cruzan las dos corrientes de su poesía erótica: la razonadora y la sentimental. La fusión es afortunada. El título de esta composición nos anuncia ya su índole: "En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor." Méndez Plancarte señala ecos de Ruiz de Alarcón, Calderón, Rojas y Góngora. Es curioso —mejor dicho: revelador— que cite únicamente pasajes de escenas de comedias, incluso en el caso de Góngora. El gran modelo sentimental y psicológico del siglo XVII, como en el XIX la novela y el cine en el XX, fue el teatro. Además de esta influencia de orden general, la preferencia de sor Juana —ella misma autora de comedias, sainetes y autos sacramentales— por la forma teatral del monólogo se debe a motivos de orden psicológico. En este poema, como en otros que he citado, aunque habla para sí misma, habla también para un auditorio invisible. No con el amante ido o muerto: con el lector, con nosotros. En cuanto a los ecos que señala Méndez Plancarte: tuve el cuidado de verificar cada caso y encontré que las semejanzas brotan más bien del uso de la palabra *melancolía* y de la gama de sentidos y sensaciones que evocaba en el siglo XVII. En realidad, más que de influencias, se trata de afinidades. Los primeros cuarenta versos de estas redondillas son de una limpidez, una finura y una gracia de veras excepcionales. La ambigüedad del sentimiento amoroso y la del lenguaje intercambian, en reflejos equívocos, razones que son locuras, penas que son dichas. Simplicidad y refinamiento, lucidez y coquetería, reflexión interior y música íntima. Todo está dicho frente a un espejo mental, espectáculo que al mismo tiempo nos hace sonreír y nos entristece. Aunque estos

versos son archiconocidos, no resisto a la tentación de citar siquiera los doce primeros y cuatro más de un fragmento posterior:

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa por que lo siento.

Siento una grave agonía
por lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y para en melancolía.

Y cuando con más terneza
mi infeliz estado lloro,
sé que estoy triste e ignoro
la causa de mi tristeza.

Ya sufrida, ya irritada,
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada.

El lenguaje, en sus reverberaciones y en sus claroscuros, se funde al movimiento anímico y a sus vaivenes. Lástima que el poema se prolongue en conceptos y agudezas que son repeticiones; engolosinada con sus hallazgos iniciales, sor Juana no supo detenerse a tiempo. Es un defecto que aparece en los más altos poetas del siglo: Lope, Quevedo y el mismo Góngora. Tal vez la forma del romance y de la redondilla, sin límite fijo de versos, contribuyó a esta incontinencia verbal. Una forma que puede prolongarse al gusto es una forma indefinida y en esto reside su atractivo y su peligro. El soneto, en cambio, pide la máxima concentración y no es extraño que algunos de los mejores poemas de Lope y de Quevedo sean precisamente sonetos. El caso de sor Juana es semejante. Pienso, sobre todo, en dos sonetos de amor, el 164: *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba*, y el 165: *Detente, sombra de mi bien esquivo*.

El primer soneto tiene como tema los celos, un motivo que aparece en varios romances, décimas, glosas y en otros sonetos. Ya mencioné, al hablar de los poemas que exponen la "doctrina del amor" de sor Juana, al soneto 177. Es una versión en el modo lógico y discursivo del mismo tema y su desenlace es idéntico: el llanto como prueba de amor.

Construcción conceptual que desarrolla la idea platónica de la vista como órgano del amor, hasta las lágrimas se vuelven concepto: *lo que salió vapor, se vuelve llanto*. El soneto 164 está poseído por el movimiento contrario, no hacia la abstracción sino hacia lo particular. La primera línea declara la hora y la ocasión: *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba*. . . El primer cuarteto expone un pequeño conflicto sentimental que, a través de los diez versos siguientes, se anuda hasta que, en los tercetos, en rápidas y casi imperceptibles variaciones, se desanuda: el nudo-corazón se deshace en llanto. El desenlace es una metamorfosis como la del otro soneto pero no es una abstracción; el amante incrédulo puede ver y tocar esas lágrimas:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;
y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

El soneto 165 es el compendio —y más: la cifra— de su poesía amorosa. También de su vida erótica. El título nos previene: se trata de una “fantasía contenta con amor decente”. ¿Decente por ser una fantasía o porque se resigna a serlo? Pregunta de imposible respuesta:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía,
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Abreu Gómez advierte que el primer verso se parece mucho a otro de un oscuro poeta, Luis Martín de la Plaza: *Amante sombra de mi bien esquivo*... Sí, pero ¡qué diferencia! El verso de Martín de la Plaza es plano y sentimental; el de sor Juana, por el simple cambio de *amante* en *detente*, es rápido y vivo, dictado por angustia y deseo. Méndez Plancarte cita otras afinidades —Calderón, Quevedo— previsibles pero no significativas: el tema del *fantasma* erótico aparece en toda la poesía de Occidente y es natural que sor Juana recoja ese motivo. Pero el soneto, como los pasajes más intensos de sus otros poemas de amor, no es una mera variación del tema del *fantasma*: responde y corresponde a una necesidad íntima y a su misma situación de mujer reclusa. ¿Qué y quiénes podían poblar sus horas si no ficciones? Después del ansioso *detente* —más súplica que orden— cada uno de los versos del primer cuarteto opone los dos mundos que son su mundo en un claroscuro simétrico: *sombra, imagen, ilusión, ficción / bien esquivo, hechizo querido, alegre muero, vivo en pena*. En el segundo cuarteto esta oposición —que es la de su misma situación vital— asume la forma de un conflicto tal vez insoluble y que por eso se expresa como interrogación: ¿por qué y para qué? La imagen del imán, frecuente en la poesía europea de ese siglo, es eficaz pues representa la mediación entre los dos mundos, el fantasmal y el real. Como los planetas y los humores, la atracción magnética no sólo une a los cuerpos y las almas sino a los fantasmas. Los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible: por la prolongación de la condena. El fantasma se escapa del abrazo carnal pero la mente lo aprisiona. ¿Cómo no recordar a la imagen de la *dama* que grababan los crueles *espíritus* de Dante y Cavalcanti en el corazón del amante?

Desde la Edad Media, la tradición erótica de Occidente ha sido la de la búsqueda, en el cuerpo, del fantasma y, en

el fantasma, del cuerpo. Nada menos carnal que la copulación carnal: los cuerpos enlazados se vuelven un río de sensaciones que se dispersan y se desvanecen. Lo único que queda, lo único real, son las imágenes: el fantasma. Pero el trato erótico con el fantasma, como se ve en sor Juana, no es menos equívoco. Las fantasías eróticas que provoca la aparición del fantasma van casi siempre acompañadas de experiencias físicas que —en Occidente, no en las civilizaciones orientales— se han visto con una mezcla de horror y fascinación: la polución nocturna, la masturbación y la cópula mental acompañada de orgasmo solitario. A veces se atribuía la aparición del fantasma a la acción de los espíritus infernales: los incubos y súcubos con los que se copulaba durante el sueño y que eran los causantes de las poluciones. Es imposible que Juana Inés no haya conocido algunas de estas experiencias solitarias. El soneto 165 puede leerse como una alegoría de la transformación del incubo en fantasma. O sea: en fantasía ideal, en idea sensible. Los fantasmas pueblan también los poemas de Quevedo y con frecuencia regresan a su naturaleza original de súcubos, como en el soneto que comienza: *Ay, Floralba, soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba...*, y que termina así:

Mas desperté del dulce desconcierto
y vi que estuve vivo con la muerte
y vi que con la vida estaba muerto.

El tema del fantasma atraviesa toda la historia del erotismo de Occidente: el amor cortés, el *dolce stil novo*, el petrarquismo, el neoplatonismo del Renacimiento y la Edad Barroca, el ocultismo del XVIII, el romanticismo y la época moderna. No necesito recordar a los lectores mexicanos de este libro el poema de Ramón López Velarde:

¿Conservabas tu carne en cada hueso?
El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros.

El fantasma —sea el del espíritu del muerto que regresa o la imagen que inventa nuestro deseo— es uno de los ejes de la poesía de Baudelaire. En *Mon coeur mis à nu*

cita un soneto anónimo del xvii que atribuye a Maynard o a Racan y que podía haber sido escrito por él. Traduzco esos alejandrinos franceses en versos castellanos de once sílabas, sin rima, como una suerte de contrapunto fúnebre y libertino del soneto de sor Juana. Son dos momentos de la misma tradición:

Soñé anoche que Filis, de regreso,
bella como lo fue en la luz del día,
quiso que yo gózase su fantasma,
nuevo Ixión abrazado a una nube.

Se deslizó en mi lecho murmurando,
ya desnuda su sombra: "Al fin he vuelto,
Damón, y más hermosa: el reino triste
donde me guarda el hado, me embellece.

Vengo para gozarte, bello amante,
vengo por remorir entre tus brazos."
Después, cuando mi llama se extinguía:

"Adiós —dijo—, regreso entre los muertos.
De joder con mi cuerpo te jactabas,
jáctate hoy de haber jodido mi alma."

2. TINTA EN ALAS DE PAPEL

LOS POEMAS religiosos de sor Juana son pocos, apenas dieciséis: siete romances, cuatro glosas y cinco sonetos. No cuento un poemilla en latín y su traducción al español, dos versiones latinas de una décima ajena y una traducción al castellano de una plegaria. Menos de la mitad de los poemas de amor y una décima parte del conjunto de sus poemas. Un examen más atento revela que casi todos son composiciones de circunstancias: homenajes a un pintor que ha pintado una imagen de la Virgen o a un poeta que ha cantado su aparición en el cerro del Tepeyac, sonetos y glosas enviados a certámenes y concursos con temas devotos, un soneto "sacro" que es más bien de índole moral y, en fin, poemas escritos para ser recitados en ceremonias eclesiásticas (fiestas de la Encarnación, Navidad, San José, San Pedro). El poema en latín y las cuatro versiones son ejercicios. Así, quedan sólo tres poemas. Son tres romances de amor a Dios. No fueron publicados en vida suya; Castorena y Ursúa los incluyó entre los póstumos que formaron la *Fama* de 1700. Algunos críticos pretenden que estos tres romances fueron escritos después de 1690 y que anuncian la conversión de 1693. Afirmación imprudente: cualquiera que sea la fecha de esos poemas, debe repetirse que hasta 1692 sor Juana se mantuvo firme ante las presiones de Núñez de Miranda y los otros prelados que la conminaban para que abandonase las letras; en 1693 cedió y desde entonces hasta su muerte, poco después, no volvió a escribir una línea. Pero es indudable que los romances son suyos: tienen una relación muy estrecha con sus poemas de amor profano y también con sus ideas teológicas.

Se ha dicho muchas veces, unas con escándalo y otras con unción, que el lenguaje de la poesía mística, sobre todo el de la española, es indistinguible del de la poesía erótica profana. Menéndez Pelayo lamentó que Santa Teresa incurriese en expresiones que figuran en "las coplas de amor del Comendador Escrivá y otros trovadores palacianos del siglo xv". El difunto W. A. Auden, que seguramente no había leído a Menéndez Pelayo (probablemente

tampoco a Santa Teresa), también se escandalizó por las expresiones excesivamente sensuales de San Juan de la Cruz y reprobó la impía confusión entre el éxtasis divino y el acto sexual. Los escrúpulos de Menéndez Pelayo y los de Auden no son realmente cristianos sino platónicos. Los primeros textos místicos de Occidente son posteriores a los de Oriente y no fueron obra de autores cristianos sino de neoplatónicos como Numenio y Plotino; en ellos era natural la separación tajante entre el cuerpo y el alma.¹ Pero el cristianismo, al adoptar la filosofía platónica, no adoptó su condenación del cuerpo, como lo demuestra, por ejemplo, la doctrina de la resurrección de la carne y la del "cuerpo glorioso". El misticismo cristiano, aunque derivado del platónico, encontró en la poesía erótica profana una mina de imágenes y asociaciones. La lectura del *Cantar de los cantares* como un texto místico hubiera sido imposible si el cristianismo, a la inversa del platonismo, no hubiera sido una religión de *encarnación*. La acentuada coloración erótica de nuestra poesía mística no es, por lo demás, una exclusiva de Occidente: lo mismo ocurre con la mística sufí y con la *bakthi* de la India.

Los poemas de amor divino de sor Juana continúan esta tradición. El romance 58 "califica de amorosas todas las acciones de Cristo", sobre todo en el supremo sacramento de la comunión. No es extraño que lo llame "Amante dulce" y diga que "ha entrado en persona" en ella; es notable, sí, que la mayoría de esas imágenes prolonguen las de sus sonetos eróticos más conocidos. Sor Juana llama *Divino Imán* a Cristo y en el soneto 165 su amante imaginario también es un imán que atrae con su gracia. El amante del soneto 164 es un celoso que, para su mal, no puede ver el corazón de la que lo adora; Cristo, en cambio, entra en ella:

pregunto: ¿es amor o celos
tan cuidadoso escrutinio?
Que quien lo registra todo,
da de sospechar indicios.

¹ Cf. E. R. Dodds, *Pagan and Christian in an age of Anxiety*, Cambridge University Press, 1965. Según Dodds el primer místico cristiano es San Gregorio Niceno, que conocía la obra de Plotino y que se apropió de su vocabulario: *To that extent and in that sense Christian mysticism springs from a pagan source.*

Pregunta “bárbara”: el “Lince Divino”, a la inversa del amante humano, penetra en los corazones y para Él “son patentes las entrañas del abismo”. Cristo ve y toca el corazón de su amada sin necesidad de que ese órgano salga, deshecho en lágrimas, por sus ojos. No duda ni siente celos: ama... El romance 57 combina, sin mucha originalidad pero con eficacia, los motivos tradicionales de la lucha interior. Testigo y actor a un tiempo: *De mí misma soy verdugo / y soy cárcel de mí misma*. Dividida entre lo alto y lo bajo, contempla cómo

La virtud y la costumbre
en el corazón pelean,
y el corazón agoniza
en tanto que lidian ellas.

El romance 56 ha sido muy citado y comentado pues contiene un pasaje —ya lo examiné en la Segunda Parte de este libro— en el que se refiere a otro amor, un loco amor profano, “bastardo y de contrarios compuesto”, ya desvanecido por su misma impura naturaleza. Pero el poema es digno de interés por otra razón. Como en el 57, abundan en este romance las expresiones de autocastigo y las paradojas que hacen oficio de látigos retóricos: “yo misma soy verdugo de mis deseos”, “muero a manos de la cosa que más quiero”, “el amor que le tengo es el motivo de matarme” y otras semejantes. ¿Y cuál es la causa de todos estos tormentos que ella se inflige a sí misma? El culpable deseo de ser amada:

Tan precisa es la apetencia
que a ser amados tenemos,
que, aun sabiendo que no sirve,
nunca dejarla sabemos.

Lo mismo en los poemas de amor profano que en los de amistad amorosa, sor Juana sostiene que el amor más alto es aquel que no pide correspondencia. Esta idea la distingue de los que, como Ficino, afirman que el amor perfecto es el correspondido. El filósofo florentino dice que el amor a Dios es el mejor porque alamarlo no hacemos sino corresponderle, muy pobremente por cierto, el inmenso

amor que nos tiene. Pero sor Juana, que ha dicho lo contrario en sus poemas de amor, en este "romance a lo divino" repite con mayor énfasis aún que la correspondencia *no sirve* y, en otro pasaje, que *no añade nada*. Estas expresiones, referidas a Dios, son graves: ¿cómo fueron leídas? No en su sentido propio sino como paradojas, hipérboles y conceptos: su siglo había abusado de la *agudeza*. La concepción de la no-correspondencia reaparece en la argumentación de su único escrito teológico, la crítica al padre Vieyra: el favor más grande que puede hacernos Dios, su mayor *fineza*, es no hacernos ningún favor. La doctrina de los "favores negativos" es el equivalente, en el nivel teológico, de la del amor perfecto que no busca correspondencia. Hay un claro paralelismo entre su idea del amor —el divino y el profano— y su concepción de la relación entre Dios y sus criaturas.

Estas paradojas, para llamarlas así, rozan la herejía. Hay un eco del Dios aristotélico que, siendo la plenitud del ser, no necesita ser amado ni es capaz de amar. Según Dodds, uno de los rasgos distintivos del misticismo de Plotino es el carácter unilateral y no recíproco del éxtasis: "El alma aspira al Uno, desea fundirse con él, pero el Uno no experimenta un deseo recíproco porque desear es la marca del ser incompleto, la señal de la insuficiencia." Aunque Plotino fue leído en los siglos XVI y XVII, no es fácil saber si sor Juana lo conoció directamente; no importa: frecuentó autores profundamente influidos por el neoplatonismo. La diferencia —una diferencia enorme— es que sor Juana traslada la autosuficiencia divina a la criatura. Esta idea, opuesta a la concepción central del cristianismo, impone una exigencia heroica y propiamente sobrehumana a la criatura: amar sin buscar reciprocidad es un heroísmo que no es humano sino divino. Llevada a sus más extremas y rigurosas consecuencias, la no-correspondencia como perfección del amor equivale a una tentativa de autodivinización. Los escritos de sor Juana no dejan traslucir esto: quizá ella misma no se dio cuenta del alcance de su idea.

En el romance que comento sor Juana hace una confesión que atempera el rigor de su doctrina. El amor no necesita correspondencia pero nosotros la buscamos:

Que corresponda a mi amor,
nada añade; mas no puedo,
por más que lo solicito,
dejar yo de apetecerlo.

Si es delito, ya lo digo;
si es culpa, ya lo confieso...

La apetencia que tenemos de ser amados es una imperfección de nuestra naturaleza, una *falta*, en el sentido original de la palabra. Deseamos porque nos falta ser: el deseo es la señal de nuestra insuficiencia. Los poemas de amor profano no aluden a esta imperfección pero el romance de amor divino sí admite que la natural apetencia de ser amado se convierte en culpa, castigo y dolor. A la criatura imperfecta no le basta con amar; por eso sufre y sufrirá: dejará de sufrir cuando ame sin esperar correspondencia. Entonces, en un goce indescriptible, bastará con cerrar los ojos para ver, con los ojos del alma, la imagen del amado. La imagen: la idea. Sor Juana nos da a entender implícitamente que, a pesar de la imperfección de la criatura, unos pocos trascienden la limitación del desear ser amados. Esos pocos son los santos y, en el caso de los amores humanos, los amantes heroicos y puros. Aunque ella no lo dice con todas sus letras, insinúa que hay un punto en el que el amor humano y el divino se cruzan: el estado perfecto del que ama sin esperanza de correspondencia.

Sor Juana altera radicalmente la situación de la criatura: afirma la posibilidad heroica de la autosuficiencia. Por otra parte, si el amor perfecto no necesita correspondencia, se atenúa el otro extremo de la relación amorosa: la persona amada, sea ésta un ser humano o la Divinidad. El otro —o el Otro— se retira a un cielo inaccesible; no cesa de existir pero su presencia se adelgaza hasta volverse una claridad, una inmóvil transparencia que no podemos tocar y a la que adoramos sin saber siquiera si nos oye. La noción tradicional del *otro* sufre un cambio no menos radical que la de criatura. De una y otra manera sor Juana ensancha los límites de la libertad humana y, así, insensiblemente, reduce el ámbito de la gracia divina. Dios nos ha hecho libres, parece decirnos a través de todas estas paradojas y agudezas, y el favor más grande que nos hace es dejarnos en libertad. O sea: nos favorece con su indiferencia. No

lo dice así, por supuesto, pero esto es lo que diría si se tradujese a términos actuales su pensamiento. Naturalmente, no hay que caer en la tentación de convertirla en un espíritu moderno: sor Juana no es nuestra contemporánea. Pero no es una persona simple y hecha de una pieza: es un ser complejo y dramático, en lucha con su mundo y con ella misma. No ignora nuestra nativa imperfección, nuestra original falta de ser. Sabe que somos criaturas caídas pero sabe también —viejo saber más estoico que cristiano— que sólo el esclavo puede hablar con autoridad de la libertad.

La doctrina de la no-correspondencia como la perfección del amor es el complemento filosófico de los poemas en que se presenta a la pasión amorosa como la persecución de una forma fantasmal. Según esos poemas, el amor es una loca carrera que no cesa sino hasta que el enamorado interioriza la imagen deseada. El amor es una actividad solitaria, imaginante y autosuficiente; también es un proceso de purificación: la imagen se refina hasta volverse impalpable y radiante, como los espíritus y las inteligencias angélicas. La exacta contrapartida intelectual de esta experiencia poética de purificación es la doctrina del amor no-recíproco y la de los favores negativos. La sombra, la ficción, la imagen perseguida y siempre esquiva, adquieren plenitud de sentido —estuve a punto de escribir: cobran cuerpo— apenas se integran en la teoría de la no-correspondencia. Son piezas del mismo rompecabezas. La figura que dibujan todas esas piezas se llama soledad. También se llama autosuficiencia y su tercer nombre es libertad. El primero es existencial, el segundo ontológico y el tercero moral. Son las tres etapas de su camino hacia la realización íntima.

Los críticos se han referido con frecuencia a una "doctrina del amor" de sor Juana. Pero esa doctrina, si se le puede llamar así, no está, como repiten esos mismos críticos, en los romances y sonetos donde expone una aburrida casuística erótica: se encuentra, dispersa y no del todo formulada, en los poemas profanos y sagrados que he mencionado. Dispersión no es incoherencia ni falta de unidad. Al contrario: la coherencia y la unidad, admirables, de esos poemas se debe a que fueron la respuesta a necesida-

des psicológicas e intelectuales. Entre ellas se encuentran su condición de reclusa y otras particularidades de su carácter y de su mundo pero, asimismo, la necesidad de trascender esas circunstancias y justificar su vida y su vocación. He señalado muchas veces su timidez frente a la autoridad, su respeto a las opiniones establecidas, su temor ante la Iglesia y la Inquisición, su conformismo social. Todo esto no fue sino la mitad de su persona, la más externa. La otra mitad fue su profunda decisión de ser lo que quería ser, su búsqueda paciente y subterránea de una autosuficiencia psíquica y moral que fuese el fundamento de su vida y su destino de poeta e intelectual. La obstinación con que se empeñó en ser ella misma, su habilidad y su tacto para sortear los obstáculos, su fidelidad a sus voces interiores, la secreta y orgullosa terquedad que la llevó a inclinarse pero no a quebrarse, todo esto no fue rebeldía —imposible en su tiempo y en su situación— pero sí fue (y es) un ejemplo del buen uso de la inteligencia y la voluntad al servicio de la libertad interior.

En las antiguas ediciones de Quevedo, los poemas aparecen divididos según sus temas, cada grupo bajo la advocación de una musa. Polimnia es la patrona del segundo grupo y "canta poesías morales, esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar". Sucinta definición que muestra con claridad el doble carácter de estas composiciones: descubrir la interioridad humana y aleccionar. Los poemas morales oscilan entre la introspección y la crítica del mundo y sus crímenes, entre la descripción de los afectos e inclinaciones y el aviso del inevitable castigo de las faltas. Es un género que colinda, en uno de sus extremos, con el ejemplo ético y, en el otro, con la sátira. La poesía moral fue popular en el siglo XVII y en ella se distinguieron todos nuestros grandes poetas. Se escribieron poemas morales en todas las formas: romances, glosas, décimas, silvas, octavas, tercetos, sonetos. Fue un género afín al genio barroco y a sus expresiones típicas: la agudeza, la sentencia, el emblema, el *memento mori*. En la obra de sor Juana, que cultivó casi todas las formas poéticas de su tiempo, no podían faltar los poemas morales. Son una suerte de contrapunto refle-

xivo de sus poemas de amor y de sus canciones para cantar y bailar. La reflexión moral y moralizante se prestaba a su temperamento: la melancolía la llevaba a interrogarse, la inteligencia a presentar sus ideas y experiencias en conceptos y sentencias, el humor a reflejar en sus poemas el lado a un tiempo grotesco y absurdo de las pasiones.

El romance 2 es un buen ejemplo de las virtudes y defectos del género y, también, de sor Juana. El título es pintoresco pero exacto: "Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber y nociva para vivir." El arranque es de lo mejor y ya lo cité al fin de la Cuarta Parte: *Finjamos que soy feliz, / triste pensamiento, un rato...* El tono recuerda al romance de Lope: *A mis soledades voy, / de mis soledades vengo...* La misma convención rige a los dos poemas: un saber que se asume inmemorial, hijo de la vida y no de los libros, expresado en fluidas y sentenciosas cuartetas con cierto sabor rústico. El romance de sor Juana se desliza en variaciones sobre la funesta diversidad de los pareceres hasta que llega, previsiblemente, a la pareja que era el prototipo de esa multiplicidad: el risueño Demócrito y el lloroso Heráclito. Después de una veintena de versos reiterativos, el romance recobra el brío. Del lamento por la variedad de opiniones pasa al vituperio del mucho saber y al elogio de la sana ignorancia:

¡Qué feliz es la ignorancia
del que, indoctamente sabio,
halla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado!

Unamuno comentó, en una carta a Reyes, dos líneas: *si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto?*, diciendo que sor Juana debería haber escrito: *si es para saber tan poco, / ¿de qué sirve vivir tanto?* Pero el saber a que alude Unamuno es el saber de las cosas primeras y últimas, mientras que el de sor Juana es el libresco, esa "muchacha ciencia" a que se refiere el título y que es nociva acumulación de noticias, saber inútil para saber lo que de veras importa, saber que estorba para vivir. La ignorancia que admira sor Juana (en su romance: no en la realidad de su vida) no es la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, resultado del mucho saber y el mucho pensar, sino la del luga-

reño, que compensa su no-saber con una cuerda resignación. Elogio de la ignorancia que sólo podía hacer un docto y que termina con esta paradoja: *Aprendamos a ignorar, / pensamiento, pues...* El romance es un poco largo y la filosofía un poco corta.

Algunos de los sonetos morales cuentan entre sus obras más logradas. El mejor es el 145, que figura con justicia en todas las antologías. Es una construcción verbal perfecta: el primer cuarteto, brillante y conceptuoso, es una frase completa que se desdobra en otra no menos redonda: el segundo cuarteto; los seis versos de los tercetos son seis frases, una enumeración que crece en intensidad hasta disiparse en la frase final que repite —mejorándolo levemente— un célebre endecasílabo de Góngora. El soneto tiene como tema un retrato de la misma sor Juana:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Monumento de catorce endecasílabos, conceptos-escalones por los que el lector asciende hasta que brota la esperada sorpresa final. A pesar de su rigurosa y voluntaria impersonalidad, este soneto toca un tema hondamente personal y que es uno de los motivos de su poesía: el retrato. En los otros poemas —los dedicados a retratos suyos o de María Luisa— el tema es un diálogo entre el *original* y la *copia*, mientras que en éste el retrato se convierte en un emblema verbal cuyo equivalente pictórico son *Las postrimerias* y *Las vanidades* de los Valdés Leal y los Pereda. Nadie ha prestado atención, que yo sepa, al título; es lástima pues nos obligan a leer el soneto como una confesión obli-

cua: "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad que llama pasión." La *verdad*, es decir: la fidelidad, con que se había inscrito en la tela su rostro hermoso, es una *pasión*: algo que pasa.

El soneto 146 también es personal: es una defensa de su afición a las letras, que le ha ocasionado persecuciones. Méndez Plancarte alaba la perfecta correspondencia de las tres series de retruécanos: *poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas; poner riquezas en mi pensamiento / que no mi pensamiento en las riquezas; consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades*. El soneto 150 regresa al tema y "muestra sentir que la baldonen por los aplausos de su habilidad". Estos dos sonetos son un testimonio más de que no es una fantasía de los liberales y los jacobinos la historia de las dificultades que experimentó y que, al final, se convirtieron en despiadada persecución. Se queja ante el hado (¿a quién podía quejarse si no a la suerte?): *me diste entendimiento / porque fuese mi daño más crecido. / Dísteme aplausos para más baldones...* El soneto 149 expresa una experiencia que fue sin duda terrible y que ya comenté en la Segunda Parte: la "animosidad" —o sea: el ánimo heroico— que se requiere para elegir un estado que ha de durar toda la vida. Más de una vez debe haberse arrepentido de haber tomado los hábitos... Hay dos sonetos a la rosa con el motivo del *Carpe diem*: ejercicios inteligentes. Los dos versos finales del segundo (148), directos y fuertes, me impresionan: *que es fortuna morirte siendo hermosa / y no con el ultraje de ser vieja*. Hay también dos sonetos (151 y 152) a la Esperanza, no la virtud teologal sino la embaucadora que, "por conservar la vida", nos da "más dilatada muerte", "decrépito verdor imaginado". Destaco, en el segundo soneto (152) los dos versos finales, de un realismo casi brutal, pero no inusitado en ella, y que a Rubén Darío le habría gustado escribir:

tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

Sor Juana es autora de cuatro sonetos inspirados en episodios de la historia romana.² El género había sido cultivado

² Núms. 153, 154, 155 y 156.

por casi todos los poetas de su siglo; la obra de Arguijo, por ejemplo, está compuesta casi exclusivamente por sonetos con asuntos tomados de la historia y la mitología de la Antigüedad pagana. La particularidad de los cuatro sonetos de sor Juana es que están dedicados a heroínas romanas: dos a Lucrecia, violada por Tarquino, uno a Julia, la mujer de Pompeyo, y otro más a Porcia, la valerosa hija de Catón y esposa de Marco Bruto. Las tres mujeres son ejemplos proverbiales de virtud y valentía; los sonetos que les dedica sor Juana son un testimonio más de su feminismo decidido; un feminismo *avant la lettre* y, moralmente, no menos valeroso que las acciones de las tres heroínas. Los sonetos son cuatro estelas funerarias, nobles pero frías. Otro soneto inspirado en la fábula antigua ostenta un curioso título: "Refiere con ajuste, y envidia sin él, la tragedia de Píramo y Tisbe."³ Es otro ejercicio retórico. La historia bíblica también inspiró sonetos sentenciosos y ejemplares. Lope escribió algunos, difíciles de olvidar, como aquel en que, sobre la muralla de la ciudad, el campamento de Holofernes todavía en sombras, aparece Judith y "con la cabeza resplandece armada".

Sor Juana se inspira en el Nuevo Testamento y en la sentencia de Pilatos contra Cristo. Los primeros versos del soneto son una advertencia a todos los jueces: *Firma Pilatos la que juzga ajena / sentencia, y es la suya.*⁴

Los sonetos fúnebres colindan con la poesía moral. Entre ellos se encuentra su primer poema conocido: un soneto a la muerte de Felipe IV. La noticia llegó a México en mayo de 1666, de modo que lo escribió cuando tenía dieciocho años. Maestría precoz: no es inferior a los sonetos que hizo después. Ya mencioné y comenté los tres rotundos sonetos a la muerte del duque de Veragua (1673) y los otros tres, menos escultóricos pero más sentidos y transparentes, a la memoria de su amiga Leonor Carreto, marquesa de Mancera (*Laura*), que murió en 1674, en el camino de Veracruz, cuando regresaba a España:

y lamente el Amor su amarga suerte,
pues si antes, ambicioso de gozarte,

³ Núm. 157.

⁴ Núm. 207.

deseó tener ojos para verte,
ya le sirvieran sólo de llorarte.⁵

Lo solemne y lo sentencioso son los vestidos de ceremonia: hay otra sor Juana, simple y fluida, llana e irónica. Casi todos sus romances epistolares, que son los más: cerca de cincuenta, contienen pasajes ingeniosos y a veces chispeantes. En el romance 11 le pide al arzobispo Payo Enríquez de Rivera la confirmación y le cuenta los percances de una enfermedad que casi la mató. Esto le da oportunidad para describir el infierno “según el elegante Virgilio” y para burlarse un poco de la guadaña: queriendo ajustar aprisa las faltas cometidas despacio, *repasaba aquellas cuentas / que tan sin cuenta he corrido*. En el romance 20, que celebra un cumpleaños de la condesa de Paredes, se enreda en sus alabanzas con el adverbio más: *que suele moler un más / más que un mazo y un martillo*. El romance 21 es una divertida enumeración de los enrevesados términos musicales en la que sale a relucir hasta una soprano llamada doña Petronila. En el 23 el mismísimo Apolo le pide que lo recomiende con la virreina —tráfico de influencias— y le consiga una “miradura”; para convencerla, el dios-sol le habla *razonando medios días / y pronunciando centellas*. El catálogo de los juegos de palabras, retruécanos y donaires es largo pues casi no hay romance en el que no figuren pasajes irónicos o jocosos. Incluso aquellos en que trata temas más bien serios —como los de su afecto a María Luisa o su respuesta al poeta peruano que le pedía que se volviese hombre— están entreverados de burla y gracejos. A otro poeta visitante —éste venido de España— que la había llamado Fénix, le responde con una andanada de ocurrencias; acepta que la “enfenicen” pues hay quien se “ensalamandra”, a condición de que no la exhiban “en los andurriales de Italia y Francia, que son amigas de novedades”, por dos cuartos, como a la Cabeza del Gigante. Un detalle curioso pues revela su vida diaria y sus menudos pero fastidiosos deberes mundanos: gracias a su conversión en Fénix *no he de moler chocolate, / ni me ha de moler a mí / quien viniere a visitarme*.

⁵ El soneto a Felipe IV es el núm. 185; los dedicados al duque de Veragua: 190, 191 y 192; a la marquesa de Mancera: 187, 188 y 189.

El ingenio abre nuevas vistas al espíritu pero también lo encierra en jaulas simétricas: busca la novedad y se degrada en repetición mecánica. El siglo XVII, que tanto quiso sorprender, nos aburre con frecuencia. Sus maravillas son previsibles mientras que lo insólito es espontáneo. Sor Juana no es una excepción; su ingenio nos parece muchas veces un espectáculo vano y sin riesgos, como las piruetas en el trapecio del gimnasio. La sorpresa que causan las agudezas y los chistes se resuelve invariablemente en un descenso de la tensión poética: son mecanismos verbales al servicio de la decepción y del sentido común. Son algo muy distinto de la ironía, que es más filosófica que poética, y del humor, en la acepción moderna, que es el estallido de la razón ante lo impensado y lo impensable. La anécdota del poeta Basho y su discípulo Kikaku —fueron contemporáneos de sor Juana— ilustra de un modo inmejorable la diferencia entre poesía e ingenio. Kikaku le presenta a su maestro este haikú: *La libélula / le quito las alas / ¡un pimientito!* Basho sonríe, mueve la cabeza y escribe: *El pimientito / le pongo alas / ¡una libélula!* Esto es lo que André Breton llamó la *metáfora ascendente*. El concepto y la agudeza nos sorprenden; la gracia verdadera nos *transporta*: tiene alas. Pero no todo es ingenio en estos romances; en algunos —los de amor y amistad amorosa— hay pasión y en casi todos hay pasajes de auténtica poesía, es decir: gracia. En el romance 50 elogia al romance mismo y las palabras con que lo hace tienen la naturalidad y la fluidez que ella atribuye a esta forma poética. Identidad entre la definición y el objeto definido:

Pero el diablo del Romance
tiene, en su oculto artificio,
en cada copla una fuerza
y en cada verso un hechizo.

Tiene un agrado tirano,
que, en lo blando del estilo,
el que suena como ruego
apremia como dominio...

Tiene una altiva humildad,
que con estruendo sumiso
se rinde, para triunfar
con las galas del rendido.

El último poema de sor Juana es un romance (51), encontrado en su celda, dice Castorena y Ursúa, "en borrador y sin mano última". Fue escrito "en reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus obras con sus elogios". El título alude a los doce poetas y a los siete teólogos que la alaban, a veces de manera extravagante, en el segundo tomo de sus *Obras* (Sevilla, 1692). El libro debe haber llegado a México a fines de ese año, de modo que el poema es de los últimos meses de 1692 o de los primeros de 1693. Por lo tanto, es inmediatamente anterior a su llamada "conversión". Además de su interés biográfico, este poema contiene cuatro versos que definen, sin definirla realmente, la seducción que ejercen sobre nosotros su poesía y su persona:

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

Es hora de hablar del poema que durante los siglos del gran desdén hacia su obra, el XVIII y el XIX, la salvó del olvido total: las redondillas en que censura a los hombres y defiende a las mujeres. Fue una sátira que nunca se dejó de leer y se la considera una de las piezas centrales de su feminismo. Como trataré este tema cuando me ocupe de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, aquí me limito a indicar, de paso, que la sátira contra los hombres debe verse en el cuadro general de la literatura de su siglo: fue una respuesta a las incontables sátiras contra la mujer que circulaban en su tiempo, muchas escritas por poetas famosos. Desde este punto de vista, la sátira es, de nuevo, un ejercicio literario: sor Juana quiere sobresalir también en este género. Esto no significa que la moviese únicamente el demonio de la emulación literaria y que fuese indiferente al asunto mismo de su poema. Al contrario: es indudable que vivió —mejor dicho: sufrió— con una lucidez poco común su condición de mujer. También es indudable que más de una vez se rebeló y se quejó: las redondillas contra los hombres son otro testimonio de su feminismo. Confieso, sin embargo, que no sé si esta palabra sea aplicable a su caso: ¿se podía ser *feminista* en el siglo XVII? De cualquier modo,

su feminismo —para llamarlo así— no se parece al moderno ni tiene la tonalidad ideológica de éste, aunque haya nacido de las mismas raíces: la condición de inferioridad de la mujer. La sátira de sor Juana fue una respuesta espontánea y aislada a una situación histórica. En esto, como en tantas otras cosas, su actitud fue única.

El mérito poético de esta pieza es dudoso. Es comprensible que un crítico de la generación anterior, que vivió entre dos extremos: el radicalismo de la "poesía pura" y el absolutismo poético surrealista, encuentre que los versos de *Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón...* son "prosaicos y precampoamorianos, lo peor de su obra".⁶ Hoy estamos de vuelta de esas condenas sin remisión, aunque yo sigo creyendo que la confusión entre poesía y prosa es funesta. La prosa es palabra escrita y la poesía es habla rítmica. La expresión más perfecta de la prosa es el discurso y por esto la poesía militante e ideológica de nuestros días ha sido y es discursiva. O sea: es literatura escrita y nunca popular aunque sea, con frecuencia, populista. La poesía no se nutre de la prosa escrita sino de los ritmos del habla diaria o, como decía Eliot, de "la música de la conversación". Pero el poema de sor Juana no es, por fortuna, literatura escrita sino hablada —y hablada en octosílabos y en una forma viva y presente desde el siglo xv: la redondilla. El tema es tan antiguo como la forma en que se desarrolla: ¿quién tiene la culpa, *la que peca por la paga, / o el que paga por pecar*? La defensa que hace sor Juana de su sexo no es ideológica: se funda en la moral de la época y en el sentido común. Toca un tópico popular: las relaciones eróticas fuera del matrimonio son pecaminosas pero ¿por qué los hombres se empeñan en condenar a las mujeres? ¿Quién las seduce, quién las fuerza? ¿No se realiza el acto, casi siempre, por iniciativa masculina? Es una hipocresía acusar a nuestro cómplice del delito que ambos cometimos.

Las razones de sor Juana —muy alejadas del feminismo contemporáneo— no eran nuevas. Méndez Plancarte ha encontrado antecedentes en dos autores de nuestro teatro primitivo, Juan del Encina y Torres Naharro; también en

⁶ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo II. Barcelona, 1968 (octava edición).

Alarcón. En el *Romancero general* hay, asimismo, un lejano precedente.⁷ José María de Cossío, al que debemos más de una penetrante observación sobre la poesía de sor Juana, señala que las redondillas contra los hombres son un ejemplo de su conceptismo innato.⁸ Esta propensión intelectual, que la acerca más a Calderón que a Góngora, dice Cossío, la hizo también recoger otra herencia: "el conceptismo de los *Cancioneros*, la corriente castellanista defendida por los enemigos del estilo italiano y que nunca dejó de correr en nuestra poesía". Cossío recuerda que un capítulo entero de *Agudeza y arte de ingenio* (el Discurso XXIV) está esmaltado con ejemplos de Lope de Sosa, Escrivá, Garcí Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro y otros antiguos poetas españoles. La polémica sobre las virtudes y los defectos de las mujeres fue un tema favorito de los *Cancioneros* pero, agrega el crítico español, la fuente directa de sor Juana fue la *Canción de Florisa* de la *Diana* de Gil Polo. En este poema Gil Polo abandona a sus modelos italianos y regresa al molde castellano:

Siempre tan necios andáis
que con desigual nivel
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.

Cossío concluye: "Sor Juana tiene más destreza dialéctica y es más sobria que Gil Polo pero sus redondillas tienen indudablemente ese origen y responden a la tradición conceptista de poeta arcaizante, que nunca se extinguió entre nosotros". Sin embargo, la gran y verdadera novedad es que haya sido una mujer y no un hombre el autor de esas redondillas satíricas. En este sentido, el poema fue una ruptura histórica y un comienzo: por primera vez en la historia de nuestra literatura una mujer habla en nombre propio, defiende a su sexo y, con gracia e inteligencia, usando las mismas armas de sus detractores, acusa a los

⁷ Clementina Díaz y de Ovando, "Acerca de las redondillas de sor Juana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IV, México, 1945.

⁸ José María de Cossío, "Observaciones sobre la obra de sor Juana Inés de la Cruz", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1952.

hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres. En esto sor Juana se adelanta a su tiempo: no hay nada parecido, en el siglo XVII, en la literatura femenina de Francia, Italia e Inglaterra. Por esto es más notable aún que esta sátira haya sido escrita en Nueva España, una sociedad cerrada, periférica y bajo la doble dominación de dos poderes celosos: la Iglesia católica y la monarquía española.

El carácter de la cultura en ese siglo era marcadamente masculino. En España ni siquiera las mujeres de la aristocracia gozaban de los privilegios de las grandes damas de Francia. Los poetas rendían culto a la dama ideal pero eran insensibles a la situación real de las mujeres. La literatura española del siglo XVII no es rica en caracteres femeninos; cierto, existen las mujeres de Cervantes y también las de Lope de Vega: son criaturas adorables a veces y, otras, terribles. Pero son casos aislados. Quevedo fue un extremo, no una excepción: el exaltado platonista que escribió el soneto *Amor constante más allá de la muerte* fue también el rabioso misógino que dijo: *Mujer que dura un mes se vuelve plaga*. Es sorprendente que en una sociedad así, en la que confluían la herencia árabe y la romano-cristiana, sor Juana hubiese podido publicar su sátira; más sorprendente resulta que haya sido leída con simpatía. Pero su respuesta fue una explosión aislada y que no tuvo consecuencias sino hasta el siglo XX.

Sor Juana es autora de varios epigramas. Son crueles y son el reverso de su sátira contra los hombres: no zahieren costumbres ni opiniones sino personas. Ya mencioné aquel en que contesta a uno que aludió a su bastardía: si ella no es de padre honrado, *más piadosa fue tu madre, / que hizo que a muchos sucedas...* Este epigrama prueba que en México era del dominio público su origen; la versión que pinta a su padre como un hidalgo vasco sin fortuna fue una mentira piadosa que tuvo más curso en la Vieja España que en la Nueva. Otro epigrama tiene por blanco a una fea presumida, a la que dice con atrevimiento: por tu cara no te darán el premio de la hermosura pero con ella ganarás el de la virginidad. Extraña injuria en labios de una monja. Los otros epigramas también son hirientes: contra un aristócrata borracho y contra dos militares. Estos poemas, que nos revelan una sor Juana sin pelos en la

lengua, fueron publicados en el tomo segundo de sus *Obras* (1692), compuesto con los manuscritos que ella misma envió desde México a Sevilla. No se trata, así, de piezas que circularan *sous le manteau*. Lo mismo sucede con la serie de sonetos burlescos que fueron publicados en el primer tomo de sus poesías (1690). Todas las piezas aparecieron con su aprobación y por su iniciativa. Probablemente las consideraba, dentro de su programa vital de emulación literaria, como muestras de su capacidad para acometer todos los géneros en boga, aun los más arriesgados.

Los sonetos, dice el título, fueron escritos durante un *doméstico solaz*, una reunión mundana. Sor Juana usó consonantes forzados, propuestos sin duda por los concurrentes al íntimo festejo. Méndez Plancarte supone que estas piezas, "por su sal picaresca, demasiado grosera e inferior a su decoro", deben remontarse a la época en que era dama de la Mancera, entre 1665 y 1667. La suposición carece de fundamento y, también, de verosimilitud: menos compatible con su decoro habría sido que esos sonetos hubiesen sido compuestos por una jovencita de diecisiete o dieciocho años, confiada a una virreina. Es más creíble que hayan sido escritos cuando era ya una mujer hecha y derecha, durante una de aquellas tertulias del locutorio de San Jerónimo, para las que "molía chocolate" y en las que, según cuenta Castorena y Ursúa, se resolvían acertijos, se improvisaba y se componían versos. Los sonetos son burlescos pero no sólo en el sentido español de ser festivos y chuscos sino asimismo en el inglés de *burlesque*, que incluye, con lo grotesco, lo licencioso. Es revelador que se hayan escrito en un monasterio y que hayan sido publicados como obra de una monja. Es otro ejemplo de la conjunción de los opuestos que amó su época. Los sonetos no carecen de cierto humor canalla, menos desgarrado y tétrico que el de Quevedo, pero con un desparpajo nada eclesiástico y como para ser dichos en una taberna:

Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,
le das quehacer al pobre de *Camacho*,
porque dará tu disimulo un *chacho*
a aquel que se pintare más sin *tacha*.

De los empleos que tu amor *despacha*
anda el triste cargado como un *macho*,

y tiene tan crecido ya el *penacho*
 que ya no puede entrar si no se *agacha*.
 Estás a hacerle burlas ya tan *ducha*,
 y a salir de ellas bien estás tan *hecha*,
 que de lo que tu vientre *desembucha*
 sabes darle a entender, cuando *sospecha*,
 que has hecho, por hacer su hacienda *much*a,
 de ajena siembra, suya la *cosecha*.

Entre los "retratos" a que aludí en otra parte, destaca el de Lisarda (214). Escrito en pareados —sucesión de parejas de versos aconsonantados, como el *heroic couplet* inglés— el poema "pinta en jocoso numen, igual que el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza". Esta clase de composiciones, en la que se combinaban libremente versos de once y siete sílabas, fueron usados sobre todo en el teatro, otro indicio de que sor Juana fue una gran lectora de comedias. En la *Inundación castálida* se llama *ovillejos* a esta composición; el *Diccionario de Autoridades* incluye esta acepción que hoy está en desuso; el de la Academia llama *ovillejos* a una composición distinta, en octosílabos y pie quebrado, rimados por pares. Es indudable el parecido de este poema con uno de Polo de Medina (*Retrata un galán a una mulata, su dama*) pero hay que decir que ese género de poemas era popular en la época; sor Juana sigue, más que a un modelo aislado, a una corriente.⁹ Lisarda, la retratada, era una jovencita como Belilla; según nos informan los versos finales: *Veinte años de cumplir en mayo acaba. / Juana Inés de la Cruz la retrataba*. El poema se burla de los términos con que los gongoristas y culteranos describían a sus damas. Esta sátira del estilo culterano se hacía dentro del estilo culterano: era una de sus modalidades —como las parodias mitológicas— y con frecuencia era obra de los mismos poetas culteranos. No indicaba una opinión estética

⁹ Abundan los ejemplos, en la poesía del siglo XVII, de poemas jocosos precisamente en versos pareados. Por ejemplo, en Quevedo, estas canciones: *A una dama hermosa, rota y remendada*; *A una mujer flaca*; *A una mujer pequeña*; *A Marica*. Méndez Plancarte censura a Henríquez Ureña por llamar silva al poema en pareados de sor Juana; sin embargo, Lope de Vega llama *Silva primera* al primer canto de *La gatomaquia*, compuesto casi enteramente por pareados.

sino que era un juego literario. El poema es rico en imágenes vívidas y chuscas; también es cansado: no es posible —al menos para el gusto moderno— ser gracioso durante cuatrocientos versos a expensas de los rebuscamientos de literatos *manieristas*. Aunque la afectación del estilo llano no es menos fastidiosa que la del estilo encumbrado, temo ser injusto: hay gracia en algunos pasajes, hay fantasía (la cintura de Lisarda es *tan delgada, / que en una línea queda ya pintada*), hay mexicanismos tiernos (*y me alivio un poquito*), hay momentos en que el buen sentido se vuelve buena poesía, como este fragmento sobre la mano derecha:

Es, pues, blanca y hermosa con exceso,
porque es de carne y hueso...
y la estima, bizarra,
más que no porque luce, porque agarra.

Hay, en fin, supremo elogio de una mujer a otra, una alabanza al vestido de Lisarda y a su porte:

Un adorno garboso y no afectado,
que parece descuido y es cuidado;
un aire con que arrastra la tal niña
con aseado desprecio la basquiña,
en que se van pegando
las almas entre el polvo que va hollando.

He mencionado varias veces el “retrato” de Belilla, canción ligera como una nubecilla y esbelta como únicamente puede serlo una muchacha a los quince años. Cada estrofa es un giro de gracia y la última es una sorprendente piqueta:

Éste, de Belilla
no es retrato, no;
ni bosquejo, sino
no más de un borrón.

En la poesía mexicana y con el mismo tema: el trazo de la figura de una adolescente en la luz, como un árbol todavía tierno, sólo encuentro unas líneas que puedan compararse a las de sor Juana. Son de Amado Nervo:

Tan rubia es la niña que
cuando hay sol no se la ve.

El poema de Belilla y su contrapunto: la sátira contra Gila,¹⁰ que ya he mencionado, me llevan a las seis canciones (64-69) para acompañar unos bailes y tonadas regionales, en un festejo para agasajar a los condes de Paredes en San Jerónimo. (Es curioso que en el patio de los conventos se bailasen danzas mundanas.) Son versos cortesanos, envarados y formales pero la canción tercera de la serie —acompañamiento de un baile llamado la española— está compuesta por una combinación poco usual: cuartetos asonantados como en los romances de 10-12-10-12 sílabas, con ocasionales irregularidades. Méndez Plancarte dice que es una estrofa que viene de las coplas de Marizápalos de Jerónimo de Camargo, muy populares en el siglo XVII:

Marizápalos bajó una tarde
al fresco sotillo de Vaciamadrid,
porque entonces, pisándole ella,
no hubiese más Flandes que ver su país...¹¹

Mejores que estas canciones son las *Tres letras para cantar* (8, 9 y 10): tres delgados, transparentes chorros verbales. En la primera una joven canta y al oír su voz, que resuelve en armonía la discordia de los elementos y pone en movimiento a los astros:

El mar la admira sirena,
y con sus marinas ninfas
le da en lenguas de las aguas
alabanzas cristalinas.

Estas canciones son el punto de unión entre la lírica personal de sor Juana y la colectiva: los villancicos que, en las fiestas litúrgicas, se cantaban en la catedral de México y en otros grandes templos de Nueva España.

¹⁰ Poemas 71 y 72 respectivamente.

¹¹ Méndez Plancarte pensaba que Camargo había recogido estas coplas anónimas pero Alatorre aclara que son de ese poeta (*Avatares barrocos del romance*, México, 1977).

3. ARCA DE MÚSICA

LAS FORMAS poéticas se parecen a las plantas: unas son oriundas del suelo en que crecen y otras son el resultado de injertos y trasplantes. El soneto y la *terza rima* son españoles por naturalización; el romance y el villancico por nacimiento. Este último, según Navarro Tomás, viene de las cantigas de estribillo galaico-portuguesas, derivadas a su vez del zéjel mozárabe. Desde el período medieval hasta el contemporáneo, la fortuna poética del villancico ha sido extraordinaria, con la sola y corta excepción de estos últimos años.

Debido al escaso interés que han mostrado los poetas jóvenes por las formas tradicionales y por la prosodia y la métrica —desdichada secuela de la poética vanguardista— apenas si se escriben hoy romances, villancicos o co-santes. Es grave: la poesía, arte verbal, es palabra rítmica que se *dice* y se *oye*. Un poeta sordo es un corredor cojo. En cambio, Lorca, Gorostiza, Alberti, Gerardo Diego, Molinari y otros poetas de esa generación, en España y en América, cultivaron con brillo las formas tradicionales. Esos poetas nos enseñaron que la novedad no está reñida con la tradición. Incluso podría agregarse que la verdadera originalidad es, siempre, un regreso al principio: el arte es un continuo recomienzo.

En el siglo xv el villancico se desprende de las cantigas de estribillo y adquiere forma propia. A pesar de los cambios que ha experimentado durante todos estos siglos, la ha preservado hasta nuestros días. El modelo básico es el siguiente: un poemilla en versos cortos, casi siempre de ocho o seis sílabas, compuesto de un estribillo de dos a cuatro versos que da el tema, la variación o mudanza —que de ordinario es una redondilla— y una vuelta que repite en todo o en parte al estribillo. Durante el período inicial la palabra villancico designaba no a una forma poética determinada sino, vagamente, a las canciones a la manera de las que cantaban rústicos y villanos. Los temas eran eróticos y devotos. En el siglo xvi, y ya con ese nombre, “el villancico se convirtió en la forma más abundante de la

canción lírica".¹ Los temas siguieron siendo los del amor profano o, como en los de Santa Teresa, los del divino. Los villancicos aparecieron también, intercalados, en las obras de teatro y en las novelas pastoriles. El siglo XVII es el mediodía de esta forma y algunos de los villancicos de Lope, Góngora y Valdivielso figuran entre los poemas líricos más puros de nuestra lengua. Otros no menos hermosos —maravilla mayor aún— son anónimos. A la excelencia poética corresponde la complejidad formal; la mudanza se prolonga en varias coplas asonantadas y el estribillo admite versos de distintas medidas y en combinaciones poco usadas:

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.

Complejidad y simplicidad, extremo refinamiento y espontaneidad no menos extrema: el encanto del villancico reside tal vez en esta mezcla de cualidades contrarias. Hay un incesante vaivén, sobre todo en el período barroco, entre lo erótico profano y lo religioso, lo popular y lo culto: una corrida de toros se transforma en una alegoría teológica, la Virgen pisa con garbo de manola la cabeza de la serpiente y San Pedro recorre las callejas de Roma con aire de espadachín. Durante la segunda mitad del siglo XVII no aparecen, en España, figuras comparables a Góngora, Lope o, siquiera, Valdivielso. Con erudición y entusiasmo Méndez Plancarte menciona a dos poetas que juzga de mérito: José Pérez de Montoro y Manuel de León Marchante. Lo mejor de ellos, por los ejemplos que da, viene de sus predecesores: ambos prolongan y convierten en fórmulas los hallazgos de la generación anterior. En cambio, en Nueva España, en esos mismos años, el villancico alcanza un segundo pero no menos brillante mediodía en la obra de sor Juana. La suya no fue una mera prolongación sino una creación viva.

El villancico llegó temprano a nuestras tierras, con las otras formas poéticas, del romance y la canción al soneto y la octava. El estudio liminar de Méndez Plancarte que

¹ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Nueva York, 1956.

abre el segundo tomo de las *Obras completas* traza una breve pero completa historia del género en la Nueva España, aunque sólo se ocupa de la vertiente religiosa. Tampoco en sus *Poetas novohispanos (1521-1721)* ni en otras historias y antologías de la poesía mexicana he encontrado datos sobre el villancico profano. Habría sido muy raro que únicamente se hubiesen escrito villancicos devotos; por ejemplo, un hermoso fragmento de un poema de Agustín de Salazar y Torres que figura en *Poetas novohispanos* es formalmente —estribillo, mudanza y vuelta— un villancico barroco.² Pero es natural esta omisión: más y más, hasta nuestros días, la palabra se ha usado predominantemente para designar a la modalidad devota.

Desde 1533, en Tlatelolco, los franciscanos representaron, en español y en las lenguas indias, autos, coloquios y otras obras teatrales de índole religiosa. El primer villancico de que se tiene noticia es uno, cantado en un auto sobre la caída de Adán y Eva, representado en Tlaxcala en 1538:

¿Para qué comió
la primer casada,
para qué comió
la fruta vedada?³

En la segunda mitad del siglo xvi aparece un auténtico poeta, Hernán González de Eslava; lo mejor de su obra son sus villancicos y canciones divinas. Desde entonces el villancico fue cultivado por casi todos los poetas novohispanos. Abundan los anónimos, a menudo encantadores. En la época de sor Juana, entre los autores que incluye Méndez Plancarte en su antología, aparece el bachiller Francisco de Azevedo, el mismo que, por "ser fiscal de la métrica justa", cedió a sor Juana el primer premio en el certamen del *Triunfo parténico*. Mejores que sus versos —"nada eminentes", confiesa Méndez Plancarte— son los del capitán Alonso Ramírez de Vargas. Autor de varios centones con versos de Góngora, fue sobre todo un epígono del poeta cordobés,

² El fragmento (*Un tríptico de auroras*, I) aparece en la página 126 del segundo tomo de *Poetas novohispanos* (México, 1943).

³ Cf. Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España* (México, 1979), y José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo xvi* (México, 1973).

aunque también siguió a Calderón, a Quevedo y, en lo festivo, al brillante y desdichado Anastasio Pantaleón de Ribera, muerto a los 29 años de sífilis. Ramírez de Vargas tenía buena dicción y mejor oído, como se ve en este estribillo en el que las sinestesias flotan, por decirlo así, en un oleaje rítmico hecho de la infrecuente combinación de varios metros de siete, nueve y seis sílabas, terminados por un endecasílabo de gaita gallega:

Al aire, al aire, al aire
despidan aromas las flores,
desciendan del cielo las aves,
y en voces de olores,
en ecos fragantes,
el clarín del Olimpo
rasgue zafiros y rompa celajes...

Otro poeta contemporáneo que merece ser mencionado es el presbítero Gabriel de Santillana, muy celebrado por su "vivacidad y graciosidad". Este Santillana, en un villancico al nacimiento de la Virgen, usó un metro idéntico al del romance decasílabo con esdrújulo inicial en que sor Juana pinta la "proporción hermosa" de la condesa de Paredes:

Cánticos a la más bella Infanta,
célebres con acordes acentos,
términos de la gracia divina,
ámbares los exhala su cielo...

Es difícil saber si Santillana imitó a sor Juana o si fue imitado por ella: los villancicos a la Natividad de la Virgen se cantaron en la catedral de México en 1688 y el poema a la condesa de Paredes es de ese mismo año o, a más tardar, de principios de 1689. Pero lo que cuenta no es tanto la precedencia como lo que cada poeta hizo con ese metro: Santillana perpetró unos versos mediocres que repiten los tópicos de la época y sor Juana escribió una obra maestra. Como, por otra parte, Santillana no es el único precedente, no tengo más remedio que desviarme un poco para aclarar este punto.

El poema a la condesa de Paredes (61) no es el único romance decasílabo con inicial esdrújula escrito por sor Juana: hay dos más. Uno (62), más bien insignificante, ce-

lebrando el cumpleaños de un caballero: *Vísperas son felices del día / célebre, que a tus años acuerda...* Se desconoce la fecha de esta composición pero es casi seguro que es posterior a 1688: aparece por primera vez en el segundo tomo de las *Obras* (1692). El otro, muy breve y tampoco notable, figura en la loa a los años de la reina Mariana de Austria (380): *cláusulas entonar armoniosas...* Menéndez Pelayo, Henríquez Ureña y otros creían que el metro había sido inventado por sor Juana (¿se *inventan* los metros?). Méndez Plancarte desvaneció esta atribución, señalando varios antecédentes: algunos estribillos de Lope (¿*Trébole, ay Jesús, cómo huele!*), Góngora (*Támaras que son miel y oro, / támaras que son oro y miel*) y León Marchante (*Ténganse, que Dios nace en el hielo!*). En todos estos casos se trata de dos o cuatro versos que son fragmentos de composiciones más vastas. Alatorre cita cuatro versos de un romance que figura en una recopilación de poemas en un certamen celebrado en un colegio de jesuitas de Valencia en 1687. ¿Todo el poema estaba escrito en ese metro? De todos modos, no es fácil que sor Juana haya conocido ese volumen. Méndez Plancarte señala otro precedente que ella sin duda conoció pues fue amiga de su autor y le dedicó un soneto: el bachiller Diego de Ribera. Es un villancico a San Pedro, cantado en la catedral de México en 1673:

Óiganos explicar los alientos
del político Pedro, y sus prendas:
máximo por las llaves que guarda,
bélico por los hechos que intenta...

Aparte de la imperfección del segundo verso, el metro es el mismo. Méndez Plancarte cita otro cuarteto pero advierte que Ribera "mezcla irregularmente este decasílabo con otros metros". Lo mismo sucede con Santillana: sus decasílabos —menos malos que los de Ribera— son parte de un villancico en otros metros. Por todo esto podría decirse que la primera que usó este metro en una composición entera de sesenta y ocho versos, sin mezclarlo ni cambiarlo por otro, fue sor Juana. Pero tampoco esto es cierto. En sus perspicaces "Observaciones sobre la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz",⁴ José María de

⁴ *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1952.

Cossío señaló que en el primer tomo de las *Obras* (1681) de Agustín Salazar y Torres figura un romance cuyo metro y cuyo tema (*Retrato de una dama*) son los mismos que los del poema de sor Juana:

Diáfano de tu rostro el espacio
fértiles dos abriles ostenta:
cándidos jazmines se vencen,
púrpura a las rosas enseñan...

El parecido es indudable y con razón Cossío habla de "calca" y de "imitación deliberada". Pero añade que el ingenio de sor Juana era superior y que "el bosquejo de Salazar queda a gran distancia". Vana querella de precedencias: este tipo de metro, después de sor Juana y tal vez por la índole de nuestra lengua que prefiere las palabras llanas, no ha tenido descendencia de valía.

La verdad es que ninguno de los poetas que escribían por esos años se podían comparar con ella. Ni pares ni rivales: coro. Pero un coro de voces bien entonadas y gargantas mejor educadas: aquellos poetas eran los herederos de un siglo y medio de gran poesía, de Garcilaso a Calderón. Hábiles versificadores, dueños de un vocabulario y de un repertorio de imágenes, figuras, metáforas y alusiones mitológicas de gran riqueza, no les era difícil, aunque fuesen talentos medianos, alcanzar un nivel poético al que nunca llegaron ni los neoclásicos ni los románticos. En verdad, hasta el modernismo no se volvió a escribir en verso, en México y en todo el ámbito hispánico, con tanto decoro y elegancia. En este sentido, ya que no en el filosófico ni en el científico, sí fue benéfica y estimulante la atmósfera literaria que rodeó a sor Juana.

Para los poetas novohispanos de esa generación todavía estaba viva la revolución estética de Góngora, una revolución que comprendía también a sus enemigos y rivales: Lope y Quevedo. Esta es otra de las notables diferencias entre España y América. Espinosa Medrano, *el Lunarejo*, había dicho en Lima: "tarde llegamos los criollos..." Pero ese retardo era, al mismo tiempo, un signo de vitalidad: eran más jóvenes. De ahí que, como lo ha señalado Alatorre, este período haya sido, en México, de gran experimentación, especialmente en el campo de la métrica. También

en esto sor Juana aventajó a sus contemporáneos como aventajó a casi todos los poetas del siglo XVII. Al hacer un resumen de las experiencias métricas y de los cambios del verso español durante el Siglo de Oro, Navarro Tomás hace una lista de los grandes innovadores. Omite significativamente a Quevedo y a Calderón y la reduce a cuatro nombres: Cervantes (más bien como humorista del verso), Góngora, Lope y sor Juana Inés de la Cruz. A mí sus hallazgos métricos y su genio verbal me hacen pensar sobre todo en Rubén Darío y en Lugones.

Hasta el primer tercio del siglo XVII el nombre de villancicos sirvió para designar, como ahora, a los cánticos de Navidad de los pastores de Belén. Ésta fue la modalidad en la que sobresalieron Góngora y Lope de Vega. Pero hacia 1630, dice Méndez Plancarte, se comenzó a llamar villancicos a las composiciones que se cantaban en los maitines de las fiestas religiosas, "dejándose a los otros el genérico nombre de simples *letras*".⁵ Los maitines se dividen en tres nocturnos, cada uno de tres salmos. Los villancicos adoptaron la misma división: tres nocturnos compuestos de tres letras, aunque muchas veces la última letra era substituida por el *Te Deum*. Así, cada uno de estos villancicos era un juego o serie de ocho o nueve letras. En México la costumbre de cantar en los maitines de las fiestas litúrgicas villancicos compuestos de tres nocturnos se remonta a la segunda mitad del siglo XVII. Las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Valladolid (Morelia) y las otras, así como los templos mayores, celebraban las grandes festividades anuales con estos cánticos. La frecuencia de estos actos, su pompa y el número de fieles que asistía exigían una organización cuidadosa y permanente. Los villancicos eran un espectáculo y los espectáculos, además de autores, actores y público, requieren directores de escena, administradores y gerentes: una burocracia.

El aspecto institucional de los villancicos no ha sido estudiado por los historiadores de Nueva España. Es lástima: esas ceremonias tenían una función religiosa pero también social y, en el sentido recto de la palabra, política. Las fiestas religiosas, patrióticas o revolucionarias son ceremo-

⁵ Alfonso Méndez Plancarte, *Estudio liminar*, segundo tomo de las *Obras completas (Villancicos y letras sacras)*, México, 1952.

nias durante las cuales el grupo social, a través de un símbolo o una imagen, se reúne consigo mismo. Reunión de los elementos que lo componen en un todo que es asimismo un uno; quiero decir, una totalidad encarnada en una unidad. Pero también reunión de la sociedad con su pasado —con sus muertos, sus héroes, sus santos, sus fundadores— y con su futuro: el mañana histórico y el otro tiempo sin medida de lo divino. En Nueva España, sociedad profundamente heterogénea tanto por las diferencias de clase como por la diversidad de pasados, creencias y razas —españoles, criollos, indios, mestizos, negros—, las fiestas religiosas eran ceremonias de celebración y de participación. Celebración de los principios que se suponía habían dado el ser a la sociedad y de las figuras en que encarnaban esos principios; participación de cada grupo y de cada elemento en una totalidad que englobaba todas las diferencias y anulaba todas las jerarquías. Asimismo, celebración de lo Otro, lo divino, y participación en la otra realidad, la ultraterrestre. En la oscuridad del templo, vuelta ya luz indecisa por los cirios llameantes y el alba que rompía en el Oriente, una multitud comulgaba con una realidad a un tiempo maravillosa y cotidiana: ángeles guerreros, vírgenes danzantes, santos teólogos, indios y negros, vascos y moros, diablos y doctores de la ley. Pedantería, chanzonetas y vuelo vertical.

La existencia de una administración permanente encargada de organizar estas ceremonias exigía contar con fondos suficientes para sostenerla y pagar a todas las personas que realizaban alguna tarea en relación con la fiesta: los poetas, los músicos, los cantantes, los impresores de los textos (esos folletos estaban ilustrados con viñetas y otros grabados), los encargados del adorno floral de los altares y de la iluminación, los que colgaban los tapices e izaban los estandartes, los ujieres y los acomodadores, etc. Es una investigación por hacer. Todavía no sabemos cuánto se pagaba a los poetas y cuánto a los músicos o si algunos entre ellos estaban adscritos permanentemente a los templos y catedrales. Pero sabemos algo. En el número 34 de la *Gazeta de México*, correspondiente a septiembre de 1730, aparece una curiosa información sobre las fundaciones de los mai-tines de la catedral de México. La *Gazeta* da una lista de

los acaudalados donantes, menciona las sumas con que habían dotado a sus fundaciones y nombra las festividades a que estaban consagradas dichas cantidades: maitines de la Natividad de Nuestra Señora, dotados con seis mil pesos y trescientos de réditos por don García de Legaspi y Velasco; maitines de la Concepción de Nuestra Señora, dotados con cinco mil pesos y doscientos cincuenta de réditos por nuestro conocido don Juan de Chavarría, el mismo que regaló a sor Juana, el día de su profesión, una cantidad en oro; los de Nuestra Señora de Guadalupe, dotados con ocho mil pesos y cuatrocientos de réditos, por don Bartolomé de Quesada; y así sucesivamente hasta completar todas las fiestas de la liturgia que se celebraban en la catedral. La *Gazeta* menciona once fundaciones —dos eran de Chavarría—, cada una dotada de cuatro mil a ocho mil pesos más los réditos, salvo una de veinte mil y otra de doce mil. También se entregaban fincas y casas que producían intereses como las sumas en efectivo.

Las fundaciones del siglo XVII no son muy distintas a las modernas. Sin estas fundaciones hubiera sido imposible la continuidad de los villancicos: se cantaron en nuestras iglesias desde 1650 hasta el segundo tercio del siglo XVIII. Los poemas y las tonadas eran, sí, la expresión del fervor de poetas y músicos pero, igualmente, el resultado de un patronato económico generoso. Entre 1676 y 1691 sor Juana escribió doce juegos completos de villancicos, cada uno compuesto de ocho, nueve o más letras. Compuso asimismo treinta y dos letras para la dedicación del templo de las monjas de San Bernardo, tres para la fiesta de Nuestra Señora, cuatro para la de la Encarnación, dos para el Nacimiento y cuatro en la profesión de una religiosa. A todo esto hay que añadir otros diez juegos de villancicos atribuibles y que con toda seguridad son suyos. En total, escribió 232 poemas. A este número realmente impresionante hay que añadir la frecuencia: casi no hubo año, desde 1676, en que no escribiese un juego de villancicos y a veces dos y hasta tres. En fin, la extensión: no se limitaba a proveer a la catedral de México y a otros templos de la ciudad sino que escribió nueve series para la catedral de Puebla y una para la de Oaxaca. Si se juntan los villancicos con los poemas cortesanos —romances, décimas, sonetos,

bailes, loas— se descubre que más de dos terceras partes de lo que escribió fue poesía de encargo. Extraña realidad: esta literatura de servicio público era al mismo tiempo una literatura con frecuencia enigmática, llena de recónditas alusiones mitológicas y adornada por una erudición desconcertante.

La actividad poética de sor Juana no era gratuita: la corte le pagaba por sus loas, sus bailes y sus espectáculos y la Iglesia la recompensaba por sus villancicos y letras sacras. Los ingresos que percibía por sus producciones poéticas contribuyen a explicar que, al cabo de los años, su condición económica pasara de la estrechez y el desamparo al desahogo. Pero las ventajas económicas, con ser grandes, no eran las únicas ni las más importantes: escribir para la Iglesia daba prestigio y poder. Lo que he dicho acerca de su influencia en la corte y de cómo la utilizó en favor de San Jerónimo y en el suyo propio, puede repetirse respecto a su relación con la Iglesia, aunque con ciertas diferencias. Menos centralizada que el Estado, el poder de la Iglesia se diversificaba entre los altos prelados y las órdenes religiosas. Esta división de poderes e influencias protegió a sor Juana de la malevolencia de Aguiar y Seijas, al menos hasta 1692. Una monja amante de las letras profanas y envuelta en una agitada vida literaria y mundana, tenía que enfrentarse continuamente a sus superiores, no sólo a los del convento sino a los de fuera. Por esto siempre quiso ganarse la protección de los príncipes de la Iglesia. Volveré sobre todo esto en la parte final del libro. Por ahora subrayo el aspecto material y político de su colaboración con la catedral de México y con otros templos, especialmente con la catedral de Puebla: el obispo de esa diócesis, Manuel Fernández de Santa Cruz, era su amigo y protector. La ambición de tantos ideólogos y jefes revolucionarios —poesía social, arte al servicio del pueblo, etcétera— fue realizada efectivamente por los poetas de Nueva España. Sólo que poesía social no significaba crítica y oposición sino poesía que celebraba el orden social y su ideología. La poesía oficial era el resultado, como ahora, de un sistema de premios y castigos: por un lado, la protección del palacio y de la Iglesia; por el otro, la censura y la Inquisición. El ideal del "intelectual orgánico" que predicán los revolucio-

narios del siglo xx fue una realidad del xvii. Contra esa realidad degradante se levantó, en el siglo xviii, la idea del intelectual crítico, sin Iglesia y sin señor.

Cuando sor Juana empezó a componer villancicos, el género ya estaba constituido y no era posible cambiar ni su estructura, impuesta por el culto, ni las otras convenciones literarias y musicales. Pero si no pudo modificar esas formas, sí las reanimó con su fantasía y les dio alas con su gracia. Hay alegría creadora en muchos de esos poemas: ese goce casi físico que nace del hacer bien las cosas. Se adivina que le divertía componer esas coplas cantantes y danzantes. Es admirable que con una materia ya envejecida por el uso y la repetición haya logrado edificar construcciones tan ligeras y aéreas. Con frecuencia el primer villancico del primer nocturno anuncia el tema y convoca al público, como el pregonero a la gente en las plazas y en las ferias. El tono es imperativo y promete maravillas, según puede verse por estos ejemplos de distintos poetas novohispanos: *Vengan a ver una Zarza / que arde, que brilla, que no se consume...*; *Corran, corran, corran...*; *Hagan plaza, hagan plaza!...* *Ténganse, óiganse, párense, ¡hola!...* Sor Juana se las arregla para, sin romper la fórmula, darle frescura, como en estas cuatro líneas, insólita combinación de metros que contiene un eco del Polifemo gongorino:

¡A las glorias de Pedro divino
venid, venid,
cuantos el silbo junta
o guarda el redil! ⁶

o en estas seguidillas de las que, más vislumbrado que visto, brota del fondo del tiempo otro tiempo como una exhalación:

¡Un instante me escuchen,
que cantar quiero
un Instante que estuvo
fuera del tiempo! ⁷

⁶ Villancico LXVII (atribuible).

⁷ Villancico 279.

La característica central del villancico es la mezcla de elementos dispares. Esa mezcla produce a veces lo maravilloso y otras lo grotesco. Las pastoras de Valdivielso requiebran al Santísimo como a uno de sus amantes: *Mi amado Esposo / lindo cuerpo tiene. / Su gracia adoro*. Pero cincuenta años más tarde, en un villancico de León Marchante muy elogiado por Méndez Plancarte, reaparece la traviesa Marizápalos y delante de Jesús recién encarnado no se le ocurre, como va vestida de verde, sino este chiste culinario:

si ésta es noche en que triunfa la Carne,
no es fuera del caso traer perejil...

Metáfora descendente, dirían Basho y Breton a una. Sor Juana elude casi siempre estos riesgos: cuando está a punto de caer en el charco, da una pirueta y prosigue su marcha sobre el filo de un reflejo. La Virgen María, a la que dedicó varios juegos de villancicos, aparece en uno de ellos como maestra de teología: cursó todas las materias y, añade con gracia, algunas en ella misma, como la *de Incarnatione*. Más adelante María se presenta en distintas guisas: como maestra de la Capilla Suprema del Universo, dirigiendo el coro "por los signos de los astros"; como *mujer andante —Bradamante en valentía, / Angélica en hermosura—* arrancada de una página del *Orlando furioso*, "la madeja rubia" flotando en el aire y cercada de "rendidos Roldanes"; como "astrónoma grande" y astro ella misma que "reparte influjos saludables a la Tierra", capaz de "romperle los cascos al Sol y a la Luna"; en fin, fantasía insigne, como *hierba bendita*: hierba *Sánalo-todo*, hierba *Celidonia* que "aclara la vista", hierba *Mejor-Ana* y *Siempre-Viva*:

Nadie tema ponzoña, de hoy más, mortales,
pues con tal contrayerba, ninguna es grande...⁸

Si la Virgen es maestra de teología, San Pedro lo es de prosodia y métrica latinas, experto en la cantidad de las vocales y los diptongos, en los pies y en las cesuras aunque, recordando la triple negación del santo, comenta con ironía:

⁸ Núm. 228.

un *verso heroico* empezó;
 mas negando,
 el *pentámetro* imitó
 cojeando.⁹

San Pedro es también crítico literario que se burla del estilo culto y lo traslada al habla viva, operación que da un resultado igualmente enigmático:

En *culto* del Sol Pedro, hablemos *claro*
 luego al primer *Nocturno*...
 Pero ¿que salga claro,
 siendo *Nocturno*?
 Pero ¿ser claro, *claro*,
 en culto, *culto*?¹⁰

Tampoco podía faltar la alusión malévola en contra del pobre Simón el Mago, como es costumbre desde los *Hechos de los Apóstoles*: *con desaire vuela en los aires / el mago Simón*, ni el regocijo por su caída, comparado a *un verso de pie quebrado*. Lo más sorprendente es ver a San Pedro convertido en maestro de esgrima, superior a los célebres Carranza y Pacheco: *Allá va, cuerpo de Cristo, / de esgrima el mejor maestro*... Naturalmente, sor Juana aprovecha la ocasión para recordar el tajo del apóstol que rebanó la oreja de Malco, el criado del supremo sacerdote.

No todo es humor: el pasaje de San Mateo en que se aparece un ángel a San José, durante su sueño, para decirle que no abandone a María, preñada, "porque lo que en Ella es engendrado, del Espíritu Santo es", se resuelve en esta visión del justo dormido:

Celos con sueño,
 sueño con celos,
 en José solamente
 no son opuestos.¹¹

A veces las letras ostentan subtítulos genéricos: *jácara*, *ensalada*, *canario*, *cardador* y otros. La *jácara* es un romancillo escrito en el lenguaje de los jaques, es decir, de

⁹ Num. 246.

¹⁰ Villancico LXXV.

¹¹ Núm. 302.

los valentones y los pícaros; el canario y el cardador eran bailes y la ensalada aludía a la mezcla de metros y, sobre todo, de maneras de hablar de negros, moros, vizcaínos, gallegos y portugueses. En Nueva España el lugar que tenía el habla de los moros lo ocuparon los indios y su lenguaje. *Tocotín* se llamaba a la letra escrita en náhuatl o esmaltada de aztequismos. La tradición del *tocotín* —probablemente un baile indio— se originó en las primeras obras del teatro de evangelización de los misioneros. En el primer juego de villancicos escrito por sor Juana (1676), con el tema de la Asunción de la Virgen, figura un *tocotín*. Es un poema enteramente escrito en náhuatl y en versos de seis sílabas asonantados a la manera castellana:

*Tla ya timohuica,
totlazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuiliz...¹²*

Ángel M. Garibay hizo una versión literal: "Si ya te vas, / nuestra amada Señora, / no, Madre nuestra, / Tú de nosotros te olvides..." El poema, dice Garibay, está escrito "con notable gracia y fluidez". Probablemente sor Juana contó con la ayuda de alguien que conocía bien el náhuatl. Un indicio más de que la composición de villancicos no era un quehacer solitario sino la tarea de un grupo: aparte del poeta, el músico y los cantantes, participaban algunos colaboradores ocasionales. Lo mismo ocurría con los bailes cortesanos, los sainetes y las loas. La vida de sor Juana no era precisamente la de una anacoreta.

Góngora había hecho prodigios con el habla de los moros y los negros; las fantásticas onomatopeyas de sus villancicos anuncian, y a veces van más allá, la "poesía negra" de Palés Matos, Ballagas y Nicolás Guillén. El oído y el don verbal de sor Juana rivalizan con los de Góngora, como se ve en estas vivas y extrañamente modernas invenciones sonoras:

*¡Ha, ha, ha!
¡Monan vuchilá!
¡He, he, he,
cambulé!*

¹² Núm. 224.

¡Gila coro,
gulungú, gulungú,
hu, hu, hu!
¡Menguiquilá,
ha, ha, ha!¹³

¿Cómo habrán sonado estas sílabas bajo las bóvedas de la catedral criolla? En otro estribillo las onomatopeyas se alían al habla de los negros con efectos cómicos y tiernos:

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,
que donde ya Pilico, no quede escrava!¹⁴

El latín de las ensaladas es el latín eclesiástico con prosodia y métrica españolas; también es latín híbrido y empedrado de voces castellanas, latín macarrónico de estudiantes y sacristanes. Es divertido el diálogo entre un estudiantón, *que escogiera antes ser mudo / que hablar en castellano*, y un bárbaro que le replica:

*Hodie Nolascus divinus
in caelis est collocatus.*

Yo no tengo asco del vino,
que antes muero por tragarlo.¹⁵

En otro villancico se enlazan los versos latinos a los castellanos. Por su ritmo breve y la diafanidad de las vocales estos versos tienen la melancolía un poco vetusta de un patio, una fuente y la Luna, que es María:

*Luna, quae diversas
illustrando zonas,
peregrina luces,
eclipses ignoras.
Angelica Scala,
Arca prodigiosa,
pacífica Oliva,
Palma victoriosa.¹⁶*

¹³ Núm. 258.

¹⁴ Núm. 241.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ Núm. 252.

Los versos portugueses de sor Juana están escritos más bien en español con acento portugués: "*Timoneyro, que governas / la nave do el Evangelio...*"¹⁷ Ella se vanaglorió siempre de su ascendencia vasca, de modo que cuando en una ensalada canta un vizcaíno de voz áspera nos previene que nadie murmure: *que aquésta es la misma lengua / cortada de mis abuelos*. Y vaya que lo era:

¡Ay, que se va Galdunái,
nere Bizi, guzico Galdunái!¹⁸

Sor Juana tenía el oído del poeta dramático y fue, quizá, la primera en reproducir el habla de los rancheros mexicanos, como se ve en esta copla de *payos*, que entran "con sonajas en los pies", cantando "sin estribillo" *porque hasta ahora sus pies / de estribillos no han gustado* (¿montaban sin estribos?):

Dios te bendiga, ¡qué linda
hoy a ver a Dios te vas!
Cierto que me has parecido
lámina de Mechoacán.

Como la palma subís,
cual plátano os encumbráis,
y aun corriendo los de Uruapa
nunca os podrán alcanzar.¹⁹

La verdadera ensalada no es de metros ni de lenguas sino de lechuga fresca de Toluca, aceite, vinagre, sal y limón. Aunque no hay que vanagloriarse demasiado de los productos de nuestra tierra:

Yo, por mi mucha gracia,
dar sal me place,
porque con mi voz tengo
quinientas sales.

No esté tan engreído
con ese tiple,
que la sal mexicana
es tequesquite.²⁰

¹⁷ Núm. 249.

¹⁸ Núm. 274.

¹⁹ Villancico LVIII.

²⁰ Núm. 311.

En su estudio sobre la "barroquización" del romance, Alatorre señala que, por sus hallazgos métricos, "sor Juana es el poeta más representativo del Barroco español, su culminación más visible". La transformación de los metros tradicionales afectó especialmente al estribillo, que de complemento lírico se convirtió "en la porción de mayor lucimiento". El estribillo creció y hay algunos tan extensos como las coplas de la mudanza; también fue más complejo y varios son "verdaderos romances polimétricos". Por último, a veces se convertía en una entidad autónoma, sobre todo en los diálogos de las ensaladas. Un ejemplo de la utilización de una estrofa que combina diversos metros —la de Marizápalos, aunque despojada de su carácter popular— es el villancico 265, dedicado al arrepentimiento de San Pedro después de su negación:

Finas perlas le bordan el pecho,
quedando más rico con la contrición:
cada pena, le alcanza una gloria;
cada lágrima, impetra un perdón.

En otros villancicos —el 251, el 263 y el 312— emplea una suerte de lira hecha de seis versos aconsonantados (*abbacc*) que combina distintos metros (7, 7, 4, 7, 7, y 11), ya usado antes por Salazar y Torres. Otra particularidad: el endecasílabo final es una frase compuesta por cuatro unidades: "el Cielo, el Sol, la Luna, las Estrellas", "coronas, cetros, palmas y trofeos", "auxilio, amparo, Madre y Abogada".²¹ El villancico 312, que pertenece a la serie de Santa Catarina, la mártir de Alejandría, es una línea melódica y sinuosa como el mismo río:

Sosiega, Nilo undoso,
tu líquida corriente,
tente, tente,
párate a ver gozoso
la que fecundas, bella,
de la tierra, del Cielo, Rosa, Estrella...
A ésta, Nilo sagrado,
tu corriente sonante

²¹ Dámaso Alonso ha estudiado este procedimiento en "La correlación en la estructura del teatro calderoniano" (capítulo de *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1970).

cante, cante,
y en concierto acordado
tus ondas sean veloces
sílabas, lenguas, números y voces.

También aparecen en los villancicos los romances en *ecos* de las loas:

Hermosa Luna creciente
cuya gracia nadie ignora,
y hoy, al compás de tu día,
voladoras
doras
horas.

Hay de todo en los villancicos: versos de arte mayor, endecasílabos de gaita gallega y metros de bailes populares como los de estas coplas:

El *Canario* que suena festivo,
pagado y contento de buenos pasajes,
recomienza, que en eso está el toque,
metiéndolo a voces la música, tate...

Aunque gorrón en danza me meta
la dulce armonía que suena en los aires,
por decirla bailando de gusto
delante de todos, estoy *casi, casi*.

El romance endecasílabo, típico de la época, figura también al lado de los tradicionales en versos de ocho y de seis sílabas. Uno de ellos, aunque su interés no sea estrictamente de orden métrico o poético, merece un comentario aparte. Es el villancico 315, con el que comienza el segundo nocturno del juego de letras (once) dedicado a Santa Catarina y que fue cantado en la catedral de Oaxaca, en 1691. Por su exaltado y combatiente feminismo, por su fecha y por el lugar en que fueron cantadas, estas once letras requieren un análisis separado pero no ahora sino cuando me ocupe de la crisis final (1690-1695). El villancico 315 es notable por otra razón. Comienza por aludir a la traducción de la Biblia hecha por los *Setenta* en Alejandría, en el siglo III antes de Cristo, por orden de Ptolomeo Filadelfo. Sor Juana comenta: si un rey pagano dispuso que se tradujese el Libro Santo, lo hizo por inspiración divina y preparando

así, sin saberlo, la defensa de los Evangelios que siglos después haría Catarina. En este pasaje, fiel a su hermetismo "egipcio", sor Juana subraya el lugar especial que tuvo el antiguo Egipto en los designios divinos:

¿Qué mucho, si la Cruz, que por oprobio
tuvo Judea y el Romano Imperio,
entre sus jeroglíficos Egipto,
de su Serapis adoró en el pecho?

Sor Juana alude, elípticamente, a la historia de la cruz —o cruces: el número varía según los autores— que se encontraba entre los jeroglíficos del Serapión, el santuario de Serapis en Alejandría, que fue la admiración del mundo antiguo. El culto a Serapis, forma helenizada de Osiris y Apis, fue fundado por Ptolomeo Soter en el siglo iv antes de Cristo. El Serapión fue destruido en 391, acto bárbaro del monje y arzobispo Teófilo, bajo el cruel reinado del emperador cristiano Teodosio.²² En realidad, esa cruz no es sino el antiguo jeroglífico *ankh*, una cruz en forma de letra *tau* y que, en lugar del brazo superior, tiene una anilla:

crux ansata (Ⲙ). Los cristianos coptos la usaron después y también San Antonio, el anacoreta de la Tebaida. Sor Juana dice que la cruz egipcia estaba grabada en el pecho de Serapis. Recoge así una tradición muy antigua pero cuyas connotaciones se ramifican de una manera que, forzosamente, debía inquietar a una conciencia cristiana. En efecto, entre los antiguos egipcios la *crux ansata* era un signo fálico que significaba *vida perenne* y era un atributo de ciertas divinidades, como puede verse en las representaciones de Isis, Osiris y otras deidades. Aunque sor Juana

²² Es extraño que Méndez Plancarte, al comentar este villancico, diga: "De que tuviera Serapis una cruz en el pecho no hallamos rastro..." Jurgis Baltrušaitis señala que "la historia de la figura de la cruz encontrada entre los jeroglíficos del templo de Serapis ha sido relatada por Rufino (311-420), Sozomene (384-425), Sócrates el Escolástico (379-440), Casiodoro (480-575). Fue recogida por Suidas (siglo x o xi), Nicéforo Calixto (siglo xiv) y por Marsilio Ficino" (*La Quête d'Isis*, París, 1967). Agrego a los mitólogos, sobre todo a Cartario, en cuyo libro muchas láminas presentan frente a frente a dioses egipcios y cristianos. Sor Juana cita en el *Neptuno alegórico* a Cartario y en la *Respuesta* a Casiodoro.

no podía desconocer estas asociaciones de la *crux ansata*, movida por su afán de exhibir sus conocimientos pero, asimismo, obedeciendo a una inspiración más profunda y poderosa, en un poema de exaltado feminismo y en un momento de amarga polémica, evoca el antiguo símbolo egipcio. ¿Obedeció, como dicen ahora, a “un dictado del inconsciente”? ¿O fue un consciente desafío?

Según Marsilio Ficino la influencia del cielo es mayor cuando su luz baja en rayos perpendiculares a los puntos cardinales, formando así una cruz. Por esto, agrega, los egipcios usaron el signo de la cruz, que era para ellos dador de vida larga y por esto también lo esculpieron en el pecho de su dios Serapis. Para Ficino la *crux ansata* era un poderoso talismán astral. Sin embargo, agrega inmediatamente, los egipcios adoraron el signo, aunque no lo sabían, por ser una profecía del futuro descenso de Cristo.²³ Giordano Bruno tomó esta idea pero la transformó radical y peligrosamente. Algunos de los documentos del proceso de Bruno revelan que él creía que los cristianos se habían apropiado, sin decirlo, de un antiguo y poderoso talismán de los egipcios. Un compañero de cárcel denunció a los inquisidores que lo había oído decir que “el signo de la cruz estaba grabado sobre el pecho de la diosa Isis y que los cristianos se lo habían *robado*”. Durante el interrogatorio, Bruno admitió que, “según lo había leído en Ficino”, él sabía que

el signo de la cruz era más antiguo que el cristianismo y que en el tiempo en que floreció la religión de los egipcios, en tiempos de Moisés, ese signo estaba inscrito sobre el pecho de Serapis y que por esto los planetas y sus influencias tenían mayor eficacia [...] como cuando los rayos solares caen sobre los puntos cardinales en ángulo recto y forman una cruz...²⁴

Para Bruno la “verdadera cruz” era la *crux ansata* y tenía poderes mágicos, una creencia que consumó su perdición.

Kircher recoge en su *Oedipus Aegyptiacus* (1652) la his-

²³ Marsilio Ficino, *De vita coelitus comparanda*, citado por Frances A. Yates en *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Chicago, 1964.

²⁴ Frances A. Yates, *op. cit.*

toria de la cruz egipcia grabada en el pecho de Serapis. Afirma que fue el mismo Hermes Trismegisto el inventor de esta forma de la cruz, a la que llama *crux hermetica*. Cita también el pasaje de *De vita coelitus comparanda* en que Ficino habla de sus poderes astrales y talismánicos: la *crux hermetica* es un signo que, al reproducir la forma en que se cruzan los rayos solares con los puntos cardinales, es un poderoso talismán.²⁵ En el segundo volumen del *Oedipus Aegyptiacus* puede verse un grabado (p. 206) que representa una *crux ansata*, cada uno de sus brazos rematado por uno de los cuatro elementos, apoyada sobre una serpiente y, suspendido en la anilla, el universo ptolemaico y un cuerno: el emblema de Isis. Por supuesto, Kircher no alude para nada al episodio de Bruno: tampoco él, y con mayor razón que sor Juana, "quería ruidos con la Inquisición". Siempre se preocupó por permanecer dentro de los límites de la ortodoxia y de ahí que no haya aceptado la nueva astronomía y que de tiempo en tiempo denunciase en sus escritos las "impías doctrinas de Hermes Trismegisto".²⁶ En su empeño por convertir a Egipto en el origen de todas las civilizaciones, Kircher encuentra a la *crux ansata* hasta en el *lingam*, el símbolo fálico del dios hindú Shiva, al que él llama Insuren (Osiris). Bajo este "infame y monstruoso disfraz", el signo divino es adorado en la India. Sor Juana alude a todo esto en la siguiente cuarteta de su villancico:

Heredó Catarina con la sangre
(aunque en viciado culto), ardiente celo
de la Ley y la Cruz, y Dios en ella
redujo lo viciado a lo perfecto.

²⁵ Frances A. Yates ha tenido el mérito de mostrar los lazos que unen a Kircher con la tradición hermética del siglo anterior, a diferencia del padre Reilly, su biógrafo, que pasa por alto este aspecto cardinal de su persona y de su obra.

²⁶ Un ejemplo de esta actitud de Kircher es la extensa defensa que su discípulo Gaspar Schott hace de la ortodoxia de sus puntos de vista en la segunda edición de *Iter exstaticum* (1671). Un dominicano, Melchor Carnam, había denunciado como heréticas algunas de las afirmaciones de ese libro, diciendo que Kircher incurría en el mismo error funesto de Bruno: postular un universo infinito y una pluralidad de mundos habitados. Estas creencias habían llevado a Bruno a la hoguera. El padre Reilly (S. J.), en su biografía de Kircher, confunde a Melchor Carnam con Melchor Cano, que vivió un siglo antes.

Después, en otros cuatro versos y mediante una sorprendente figura, transforma el martirio de Catarina en una demostración de geometría que, a su vez, dibuja un virtuoso paradigma:

Fue de Cruz su martirio; pues la rueda
hace, con dos diámetros opuestos,
de la Cruz la figura soberana,
que en cuatro se divide ángulos rectos.

La imagen es la misma que impresionó a Ficino, Bruno y Kircher: la relación misteriosa entre la cruz y el círculo. Los brazos de la cruz, al girar, engendran el círculo; a su vez, el círculo contiene a la cruz. Más de dos siglos después Alfred Jarry —en una de sus obras más complejas y que apenas si ha sido elucidada: el *Acto heráldico* de César Anticristo— se sirve de la misma demostración para proponernos una blasfema alegoría. En ese texto enigmático aparece como personaje una banda heráldica que es también un bastón horizontal y que así simboliza, doblemente, al falo y al signo aritmético de menos: —. El bastón-falo, al girar, exactamente como en los cuatro versos de sor Juana, se yergue y forma una cruz que es, asimismo, el signo de más: +, representado por un templario, listo para combatir contra el signo adverso. No hay lucha: el templario depone su arma y la figura que dibujan los dos signos enemigos es la del signo indefinible, salvo negativamente: el cero. En su seno se reconcilian y anulan los dos principios adversarios: el falo y la cruz, el menos y el más, el sí y el no, la vida y la muerte. Identidad de los contrarios: el cero es la panza de Ubú y, sin contradicción, el círculo que sin cesar recomienza en el punto mismo en donde acaba. El círculo es Cristo y es César. También es la rueda del suplicio en cuyos giros se enreda Catarina y en los que se escapa, transfigurada, de la muerte:

Fue en su círculo puesta Catarina,
pero no murió en ella: porque siendo
de Dios el jeroglífico infinito,
en vez de topar muerte, halló el aliento.

Como Ifigenia, arrebatada por Artemisa del altar del sacrificio, Catarina asciende al cielo en las revoluciones de la rueda, emblema del Dios infinito. La imagen de Dios como un círculo cuyo centro está en todas partes —proposición a un tiempo irrefutable e indemostrable— viene de Nicolás de Cusa, aunque sor Juana, según ella misma lo dice en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, la tomó de Kircher. En su *De docta ignorantia* el Cusano había dicho “que el cosmos no tiene circunferencia pues si la tuviera habría otro espacio más allá del cosmos... [por esto] no está en nuestro poder comprender al cosmos cuyo centro y cuya circunferencia es Dios...” La paradoja de Nicolás de Cusa se inscribe en la tradición de la teología negativa del Areopagita. Al cardenal de Cusa, dice Lovejoy, no le preocupaban tanto los problemas astronómicos como la teología mística.²⁷ Pero Giordano Bruno se sirve de estas especulaciones para defender su concepción de un universo infinito y repite una vez y otra vez la metáfora de Dios como un círculo cuyo centro está en todas partes. La imagen, aunque con una coloración distinta, reaparece en dos textos capitales de sor Juana, en el pasaje central de *Primer sueño* y en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*: “Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas.” Es revelador que ni siquiera en un villancico, género popular y devoto, sor Juana olvidase sus preocupaciones filosóficas y herméticas.

El valor de los villancicos de sor Juana no es única ni predominantemente histórico, social, filosófico, métrico o literario sino, en el sentido más riguroso de la palabra, poético. Estos poemas nos seducen ora por su gracia fluida, ora por su transparencia irisada y, siempre, por las razones imponderables de la poesía:

Pues está tiritando
Amor en el hielo,
y la escarcha y la nieve
me lo tienen preso,
¿quién le acude?

²⁷ Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, 1936.

¿El agua?
 ¿La tierra?
 ¿El aire?
 ¡No, sino el fuego! ²⁸

Aún más sentido y profundo es el villancico 287, sobre todo su estribillo, cantado a dos voces:

—Pues mi Dios ha nacido a penar,
 déjenle velar.
 —Pues está desvelado por mí,
 déjenle dormir.
 —Déjenle velar,
 que no hay pena, en quien ama,
 como no penar.
 —Déjenle dormir,
 que quien duerme, en el sueño
 se ensaya a morir.

Belleza simple, belleza punzante. No límpidos sino suntuosos y recorridos por una sensualidad cruel son los versos del villancico 314, en los que canta a las dos “gitanas” heroicas, Cleopatra, suicida por amor humano, y Catarina, mártir del amor divino:

Un áspid al blanco pecho
 aplica amante Cleopatra.
 ¡Oh, que excusado era el áspid
 adonde el amor estaba!
 ¡Ay, qué lástima, ay Dios!
 ¡Ay, qué desgracia!

Así Catarina heroica
 la ebúrnea entrega garganta
 al filo, porque el infierno
 no triunfe de su constancia;
 y así, muriendo, triunfa
 de quien la mata.

El estribillo del villancico XXXVII es admirable por su perfecta armonía y por su movimiento de contrastes y vaivenes. Es el alba de la Asunción y

²⁸ Núm. 283.

Estrellas se despeñan,
auroras se levantan.
Bajen las luces,
suban fragancias,
cuadrillas de jazmines,
claveles y retamas,
que corren,
 que vuelan,
que tiran,
 que alcanzan,
con flores,
 con brillos,
con rosas,
 con llamas.

El estribillo del villancico 242 es memorable por su combinación de metros diversos y por el juego de los adjetivos, que nos hacen oír la escritura y ver las voces:

**¡Serafines alados, celestes jilgueros,
templad vuestras plumas, cortad vuestros ecos,
y con plumas y voces aladas,
y con voces y plumas templadas,
cantad, escribid de Pedro los hechos!**

Uno de los villancicos más logrados es una diáfana paráfrasis del *Cantar de los cantares* (221). Fue uno de los primeros que escribió sor Juana y fue cantado en 1676 en la catedral de México, en la fiesta de la Asunción. Las coplas, en versos de seis sílabas, son la sencillez misma; en cambio, el estribillo mezcla versos de distintas medidas. El estribillo convierte a María en un prodigioso cohete que asciende y se pierde en la altura. Ningún comentario substituye a la realidad esbelta de ese torbellino de palabras aéreas que se levanta de la página:

Aquella Zagala
del mirar sereno,
hechizo del soto
y envidia del cielo:
la que al Mayoral
de la cumbre, excelso,
hirió con un ojo,
prendió en un cabello:

a quien su Querido
le fue mirra un tiempo,
dándole morada
sus cándidos pechos:
la que en rico adorno
tiene, por aseo,
cedrina la casa
y florido el lecho:...

por gozar los brazos
de su amante Dueño,
trueca el valle humilde
por el Monte excelso...

¡Al monte, al monte, a la cumbre
corred, volad, zagales,
que se nos va María por los aires!
¡Corred, corred, volad aprisa, aprisa,
que nos lleva robadas las almas y las vidas,
y llevando en sí misma nuestra riqueza,
nos deja sin tesoros el Aldea!

4. EL TABLADO Y LA CORTE

EL TEATRO de sor Juana comprende un poco más de un tercio de su obra. Escribió comedias y autos sacramentales, loas y sainetes. El teatro sagrado —pienso sobre todo en *El divino Narciso*— es superior al profano pero sus comedias no son enteramente desdeñables. No todos comparten esta opinión. Vossler dijo:

Su comedia de capa y espada, *Los empeños de una casa*, podría haber sido compuesta por un imitador cualquiera de Calderón. La comedia mitológica y galante *Amor es más laberinto*, situada en una convencional antigüedad barroca, carece en absoluto de estilo; fue una obra de encargo, hecha contra su genio, como ella lo confiesa.

Aparte de que Juana Inés no dice ni confiesa nada acerca de esa comedia, el juicio es excesivo. Entre los descendientes de Calderón, algunos de gran talento como Rojas y Moreto, la mexicana no hace mal papel; *Los empeños de una casa* es una comedia que no desmerece demasiado frente a *El lindo don Diego*, *Entre bobos anda el juego* y otras de los mismos autores. El teatro de esa época no goza de buena reputación y se piensa que la mayoría de estos poetas fueron más bien hábiles refundidores. Nada más falso. Duncan Moir dice: "hubo variedad, considerable originalidad, y a menudo, gran sutileza... Una de las tareas más importantes de la futura investigación será la revalorización del teatro de la escuela calderoniana."¹

El crítico inglés señala algunas de las características que distinguen a estos dramaturgos y los separan del teatro de Lope de Vega y sus seguidores: la adopción del lenguaje culterano, una tendencia estilística comenzada por el mismo Calderón, gran adaptador de la poesía de Góngora; intrigas más elaboradas y complejas, lo que se tradujo en el predominio del teatro de situaciones sobre el de pasiones y caracteres; una literatura dramática escrita más para ser

¹ E. M. Wilson y D. Moir, *Siglos de oro: el teatro (1492-1700)*, tercer tomo de la *Historia de la literatura española*, dirigida por R. O. Jones, Barcelona, 1974.

representada en la corte que en los corrales. Moir subraya, como nota central, la preocupación por "la norma clásica del decoro". En su lenguaje y en su conducta, los personajes tenían que conformarse al estilo y la moral de la clase social a que pertenecían. Fue el triunfo del prototipo sobre la realidad irregular. En el teatro anterior abundaban los caracteres excepcionales que rompían las normas de su mundo y su clase; en el teatro de los sucesores de Calderón los personajes debían adaptarse al código que les imponía su condición social. Ética y estética que exaltaban no la transgresión sino la conformidad al patrón colectivo. Esta exigencia recuerda al "realismo socialista" de hace unos pocos años, que pretendía mostrar la realidad no tal cual la vemos sino a través de los lentes de la "dialéctica". La diferencia es que el teatro español de fines del siglo XVII produjo todavía algunas obras notables mientras que el "realismo socialista" no ha dejado sino novelas adocenadas y poemas ramplones.

La razón de esta disparidad es, a un tiempo, estética e histórica. El teatro de los continuadores de Calderón no sólo es la prolongación de una tradición sino su *acabamiento*, en el mejor sentido de esta palabra: el final esplendor de las formas antes de disiparse. La creciente complejidad de los argumentos tuvo una consecuencia feliz pues neutralizó, en algunos casos, la inhibitoria estética del decoro.

El choque de las situaciones substituyó al de los caracteres y el conflicto de las pasiones cedió el sitio al debate de las ideas, creencias y valores. Este debate se presentó muchas veces como lucha interior y de ahí que no sean infrecuentes los análisis psicológicos. En cambio, los poetas rusos y sus imitadores de otras partes, aunque se decían continuadores de la gran tradición del realismo del siglo XIX y del primer tercio del XX, prescindieron del realismo en una escala insospechada por la estética del "decoro" en el siglo XVII. Para los dramaturgos españoles la realidad teatral dependía de una ética social fundada en principios divinos más o menos inmutables; para los adeptos del "realismo socialista" la misma realidad dependía de la "línea" cambiante y sinuosa del Estado ruso. La tradición realista se fundaba, y se funda, en la crítica y estos escritores la ex-

tirparon de sus obras. Por último, el universo espiritual e intelectual de la neoescolástica, fuente de inspiración de los hispanos, era incomparablemente más rico y complejo que las simplificaciones del marxismo-leninismo, sobre todo en su versión estaliniana.

Todas las características que he enumerado están presentes en el teatro de sor Juana: sus obras fueron escritas no para el tablado público sino para la corte virreinal y los palacios de la aristocracia; su lenguaje, en los momentos de mayor tensión elevado y enfático, casi siempre es ingenioso: juegos de palabras y retruécanos, conceptos y agudezas; las intrigas están hábilmente construidas; en sus dichos y en sus hechos los personajes observan el decoro que les dicta su jerarquía, su edad o sexo, de modo que incluso sus defectos y exageraciones no violan sino confirman los valores sociales; en fin, el conflicto teatral, sin el cual no hay ni comedia ni drama, reside no en la oposición de los caracteres sino en las situaciones mismas. Esto último significa que la confusión y el equívoco desempeñan una función cardinal. Mundo de sombras y máscaras: *A* enamora a la hermosa *B* pero en el baile de disfraces o entre las sombras del jardín nocturno la confunde con *C*, mientras que *B*, también enamorada de *A*, lo toma en la oscuridad por *D*, que la ama y al que aborrece. El azar combina las cartas una y otra vez hasta que triunfa la verdad... El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados, los bellos versos, todo es perfecto. Vacía perfección. Sor Juana es un autor típico de este período pero, a diferencia de Rojas y Moreto, está encerrada en sus convenciones y sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro.

Un teatro de esta índole, íntimamente ligado a la corte y a los galanteos palaciegos, tendía a configurarse en la escena como una ceremonia. En efecto, las comedias se representaban conforme a una suerte de ritual: primero la loa, después los sainetes —uno entre la primera jornada y la segunda, otro entre ésta y la tercera— y, como remate, un fin de fiesta. Todo salpicado de bailes y canciones. El conjunto era un *festejo*. No siempre el autor de la comedia era también el de la loa y los sainetes, aunque en el caso de sor Juana ella sí escribió todas las piezas. En el segundo

tomo de las *Obras* (1692) se publicó, completo, el festejo de *Los empeños de una casa*. Gracias a las investigaciones de Alberto G. Salceda conocemos la fecha, el lugar y la ocasión del estreno. La comedia se representó por primera vez el 4 de octubre de 1683, en un agasajo ofrecido a los marqueses de la Laguna por un alto funcionario virreinal, don Fernando Deza, contador de tributos y corregidor de la ciudad. Este festejo coincidió con la entrada en México del nuevo arzobispo, Francisco de Aguiar y Seijas, hecho al que se alude al final de la loa con estos versos poco proféticos: *¡Fue la dicha de su entrada, / la entrada de nuestra dicha!* Es difícil que este elogio haya impresionado al desabrido prelado y más difícil aún que haya asistido siquiera al festejo: odiaba al teatro.

La función se abrió con una loa en la que la Fortuna, la Diligencia, el Mérito y el Acaso disputan sobre la causa de la Dicha. Se presenta ésta y dice que no le debe el ser a ninguno de los cuatro, sino a la grandeza de aquellos que nos hacen dichosos... en este caso los virreyes y su hijo. En seguida, una linda canción a *Lysi* (María Luisa). Entre la primera jornada y la segunda, otra canción, también dedicada a *Lysi*, y el primer sainete. Ya me he referido a este juguete, en el que los *entes de palacio* se convierten en *entes de razón*, es decir, de cortesanos reales pasan a ser entidades metafísicas. El Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza y la Esperanza rivalizan por lograr un extraño premio: el desprecio de las damas. ¿Es una versión cómica de la doctrina del perfecto amor como no-correspondencia? Si es así, es bastante insípida. El segundo sainete, entre la segunda y la tercera jornada, se representó después de una canción dedicada a José, el hijo de María Luisa: "Tier-no, adorado Adonis..." En el sainete se critica el espectáculo que se está representando y se hace burla de un tal Azevedo, al que se le achaca ser el autor de la comedia. Según Monterde este Acevedo no es otro que aquel que cedió el primer premio a sor Juana en el certamen del *Triunfo parténico* y que era también autor de comedias. Monterde piensa que sor Juana se burla de los versos de una comedia de Azevedo que se representaba precisamente en esos días en un teatro de la ciudad.² Es probable. Pero

² Francisco Monterde, *Sainetes de sor Juana*, México, 1945.

hay otra burla, menos encubierta: al hablar de las comedias que se representaban en México, uno de los personajes dice, con sorna, que son mejores las que vienen de España pues se digieren más fácilmente: *nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas*.

Monterde observa que el segundo sainete prefigura un recurso del teatro moderno: sor Juana introduce, dentro de la ficción, la crítica de la ficción. Es un procedimiento que sería empleado en nuestro siglo por Pirandello. La poetisa mexicana "abre la primera brecha en el muro invisible que separa a los intérpretes de los espectadores". Es cierto. El teatro renacentista y el barroco inventaron el teatro dentro del teatro, como Velázquez pintó en el cuadro al acto mismo de pintar, pero los poetas dramáticos de los siglos XVI y XVII, que yo recuerde, nunca rompieron la convención que separa a la escena del espectador. El sainete, además, desliza una confidencia al oído del público: otra comedia, representada hacía poco en un teatro de la ciudad, la *Celestina*, "era mestiza y acabada a retazos". O sea: hecha por un español y un nativo de México, uniendo pedazos o fragmentos. Todos los críticos piensan que esa comedia "mestiza" es el "poema dramático" a que se refiere Castorena y Ursúa en el prólogo de la *Fama*, dejado sin terminar por el español Salazar y Torres y acabado por la criolla Juana Inés. Esta comedia, conocida como *La segunda Celestina*, apareció impresa en 1694 pero con un final distinto al de sor Juana, escrito por Juan de Vera Tassis, amigo y editor de Salazar y Torres. Puede inferirse, por lo que se dice en el sainete, que la versión "mestiza" se representó en México antes de *Los empeños de una casa*. No se especifica la fecha pero se da a entender que fue por esos años, es decir, entre 1680 y 1683. La representación de la comedia se hizo sin dar a conocer el nombre del poeta que la había completado. Es explicable: era una monja. Pero muchos estaban en el secreto y de ahí el guiño que hace sor Juana al público en su sainete. Es asombroso que una religiosa escribiese comedias de capa y espada—amoríos, duelos, raptos, muertes—no sólo para el palacio sino para el teatro público. No menos sorprendente es que el tema de una de esas comedias fuese el muy escabroso de la *Celestina*.

El verdadero nombre de la comedia es *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, pero fue conocida como *La segunda Celestina*. Ramón de Mesonero Romanos la recogió en el segundo tomo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* de la Biblioteca de Autores Españoles. Publicó la versión de Vera Tassis, aunque dice que conoció otra edición con un fin distinto, hecho por "un autor anónimo". Fue un error haber preferido la versión de Vera Tassis pues el texto desdeñado era casi seguramente el de la comedia "mestiza" de sor Juana, hoy perdida. Castorena y Ursúa dice que no la incluyó en la *Fama* por ser su asunto "propio del primer tomo". Añade "que se está imprimiendo, para representarse a Sus Majestades". La información de Castorena confirma mi suposición: la comedia que no incluyó Mesonero Romanos en su recopilación debe de haber sido la de sor Juana. Y hay algo más y que hace más dolorosa esta pérdida: Castorena y Ursúa no dice que la poetisa haya simplemente terminado la comedia de Salazar y Torres sino "que la perfeccionó con graciosa propiedad". Sin duda tuvo entre sus manos un borrador y su trabajo no consistió únicamente en dar fin a la obra sino en pulirla y, tal vez, rehacerla.

Los empeños de una casa es una comedia bien hecha y bien escrita. Todavía hoy, tres siglos después de su estreno, es una obra entretenida. Es famoso, en el primer acto, el largo parlamento de doña Leonor, la heroína, que cuenta su vida, transparente transposición de la de Juana Inés, como ya dije en la Segunda Parte. Es el único momento en que emerge, entre el torbellino de graciosos incidentes y confusiones de la acción, la realidad de un personaje que se escapa del prototipo convencional de la *dama joven*. No dura mucho esta impresión: Leonor vuelve a ser, después de ese parlamento, la dama enamorada de todas las comedias, que se fuga de su casa por amor y que regresa a ella para casarse. El único personaje con cierta individualidad es el gracioso Castaño, que habla como los mexicanos y que así introduce una nota localista en la acción (que pasa en un lugar abstracto: el interior de una casa en Toledo). Anderson Imbert observa que Castaño, en la jornada tercera, rompe otra vez las fronteras entre ficción y realidad "al disfrazarse de mujer y dirigirse al público, consultando a

las señoras sobre prendas íntimas".³ La comedia cautiva el interés del espectador por su ritmo veloz, casi cinematográfico, y por los continuos encuentros y escapatorias en la oscuridad de un salón o de un jardín, entre damas tapadas y galanes cegados por el deseo y los celos. En las tinieblas brilla el chocar de las espadas y relumbran los conceptos, las agudezas y los chistes. También hay un momento de calma mágica: cantan unos músicos y el estribillo de su canción dice: *¿Cuál es la pena más grave / que en las penas de amor cabe?* Y cada uno de los protagonistas responde para sí mismo: celos, ausencia, sospecha.

La otra comedia, *Amor es más laberinto*, se representó el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal, para celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve, recién llegado a Nueva España. Fue precedida por una loa en la que sor Juana ejecuta uno de esos trucos de prestidigitación en que era maestra; así como había hecho del marqués de la Laguna un nuevo Neptuno, convierte a Gaspar de Silva en otro Jano. Versificación variada, hipérboles y metáforas. La loa termina alabando a los virreyes entrantes y salientes (los Galve y los Monclova). Ante el elogio final no sabe uno si sonreír o enrojecer:

Claro Silva, excelso Jano:
en vuestras manos la Edad
quiera ser Eternidad...

Amor es más laberinto también es una comedia de intriga galante, equívocos y duelos, aunque la acción transcurre en la Creta de Minos y el Minotauro. Los galanes son Teseo y Baco, príncipes, y las damas las infantas Fedra y Ariadna. La crítica, de Menéndez Pelayo a Vossler, ha dicho pestes de esta comedia; la verdad es que —para mí y unos pocos más que la hemos leído con simpatía— es una obra llena de peripecias entretenidas y de la que emana una poesía pintoresca, hecha de la superposición del arcaísmo cretense y el barroquismo palaciego del lenguaje y la intriga. Todo transcurre entre vagas, quiméricas arquitecturas. *Amor es más laberinto* exagera la nota culterana, relativamente moderada en *Los empeños de una casa*, sobre todo en la jor-

³ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, México, FCE, 1974.

nada segunda, que no es de sor Juana sino de otro poeta: Juan de Guevara.⁴ Esta jornada ha sido muy criticada, con más acritud que razón. Creo, como Méndez Plancarte, que no es inferior a las dos escritas por sor Juana; aparte de la dignidad verbal del conjunto, tiene momentos teatrales que Moreto habría aplaudido, como la escena del baile de máscaras en que Ariadna cree que baila con Teseo mientras éste tiene por pareja a Fedra. El pasaje mejor, tal vez, es la escena en que Fedra y Ariadna dicen para sí mismas dos sonetos laberínticos y nocturnos.

El interés de esta comedia no reside en sus versos artificiosos y refinados ni en las complicaciones de la acción, sino en el discurso de Teseo, en el primer acto. Al presentarse ante Minos, el príncipe ateniense relata sus hazañas pero antes, a manera de prólogo, expone su idea del origen del Estado, es decir, de cómo nació la dominación sobre los hombres. Empieza diciendo que, aunque es de sangre real, no habla como un rey sino como un guerrero: un buen soldado puede convertirse en "rey supremo" pero de un rey, con sólo serlo, no puede hacerse un buen soldado. Y enseguida afirma que los primeros

que impusieron en el mundo
el dominio fueron los hechos,
pues siendo todos los hombres
iguales, no hubiera medio
que pudiera introducir
la desigualdad que vemos,
como entre rey y vasallo,
como entre noble y plebeyo.
Porque pensar que por sí
los hombres se sometieron
a llevar ajeno yugo
y a sufrir extraño freno,

⁴ El erudito Francisco Fernández del Castillo lo creía primo de sor Juana, suposición que hoy no goza de crédito. El presbítero Juan de Guevara nació en México —se ignora la fecha— y murió hacia 1692. En su tiempo fue un poeta conocido y estimado. Exaltado gongorista, fue premiado varias veces en los certámenes poéticos de esos años. No queda mucho de sus obras. Las pocas muestras que logró recoger Méndez Plancarte en el tercer tomo de *Poetas novohispanos* (México, 1945), lo revelan como un hábil, competente e impersonal reproductor del estilo poético imperante en su tiempo.

si hay causas para pensarlo
no hay razón para creerlo...

De donde infiero, que sólo
fue poderoso el esfuerzo
a diferenciar los hombres,
que tan iguales nacieron,
con tan grande distinción
como hacer, siendo unos mismos,
que unos sirvan como esclavos
y otros manden como dueños.

Este parlamento que, con la excepción de José María Vigil, ningún crítico ha mencionado siquiera, es insólito por varias razones.⁵ Una, porque es la única ocasión en que sor Juana toca un tema de esta índole. Otra, porque Teseo pronuncia su discurso en un festejo destinado precisamente a celebrar a un príncipe. Otra más, porque no es fácil explicarse cómo semejantes principios pudieron externarse en el palacio virreinal sin escándalo. En fin, las palabras de Teseo son insólitas por su contenido mismo. Un siglo antes, en la *Grandeza mexicana* (1604), Bernardo de Balbuena había hecho el elogio de la desigualdad —origen de la sociedad política, las artes y las ciencias— pero le había dado un origen distinto al de la fuerza desnuda. El punto de partida de Teseo está en los filósofos neotomistas españoles. Estos autores, casi todos jesuitas y todos inmersos en la gran controversia de la Reforma y la Contrarreforma, son los fundadores del moderno constitucionalismo que ve en la voluntad popular la fuente legítima del poder estatal. Según Vitoria, Suárez, Molina y sus seguidores, en el principio los hombres eran libres e iguales. El *status naturae*, dice Molina, no conoce el derecho de dominar a los otros. En ese estado —gran diferencia con Hobbes— no reinaban ni la arbitrariedad ni la violencia sino la ley natural. Según Suárez, las comunidades primitivas carecían de organización política pero no estaban compuestas por individuos trashumantes como ha-

⁵ En un discurso pronunciado en una velada literaria en honor de sor Juana, celebrada el 12 de noviembre de 1874, en la ciudad de México. Vigil advierte en las palabras de Teseo una vaga prefiguración de las ideas de Hobbes. El crítico mexicano no conocía las concepciones de Suárez y sus discípulos sobre el origen del Estado.

bían sostenido los estoicos: los hombres del comienzo vivían agrupados en familias. El hombre, dice el mismo Suárez, por naturaleza es social y le es connatural la idea de "comunidad doméstica".

¿Por qué cambiaron los hombres la libertad y la igualdad del principio por la dominación y las jerarquías? Esta pregunta —la misma que después se hicieron Hobbes y Rousseau— fue contestada de una manera muy original. El *status naturae* no es sinónimo de inocencia: el hombre es naturaleza caída. Si los hombres hubiesen continuado viviendo en esas comunidades prepolíticas, se habrían expuesto a terribles y quizá mortales accidentes: la injusticia, la violencia, la dispersión. Así, como contrapunto al optimismo de la ley natural, los teólogos españoles introducen en su teoría la visión sombría del hombre caído heredada de San Agustín. Para hacer frente a estos males y peligros, los hombres decidieron establecer comunidades políticas y escoger "una autoridad pública que promoviese el bien común". Aunque el poder político nace de la ley natural, que lo predetermina, por decirlo así, su establecimiento, en cada sociedad, es la expresión de la voluntad humana. Los hombres, voluntariamente, escogen la dominación y la desigualdad pero, con ellas, escogen también las leyes, la paz, las instituciones, las ciencias y las artes: la civilización. Estas ideas llevarían a Mariana a proclamar el "derecho a resistir" al príncipe injusto, acudiendo incluso al regicidio.⁶

Sor Juana sigue a los neoescolásticos únicamente en la primera parte del discurso de Teseo: la igualdad y la libertad del comienzo; en seguida, en lugar de apelar al consenso tácito que delega la autoridad en un señor que la transmite —por estos o aquellos medios: herencia o elección— a sus descendientes, postula a la fuerza como el factor que hace posible el salto de la sociedad natural a la sociedad política. Ciertamente, no es ella la que habla sino Teseo, un personaje de comedia. Pero nadie lo refuta: ni Minos ni los otros príncipes y nobles que lo escuchan. ¿De dónde sacó sor Juana estas ideas de un realismo desolador, en contradicción manifiesta con las doctrinas prevalecientes en su época? ¿Cómo no hubo ningún clérigo jurista que "le buscara ruido"? ¿Mi-

⁶ Cf. Quentin Skinner, *The Foundation of Modern Political Thought* (vol. II: *The Revival of Thomism*), Cambridge University Press, 1978.

dió el alcance de lo que decía o puso esas ideas en boca de Teseo por afán de sorprender y deslumbrar? No es fácil contestar a estas preguntas.

El teatro de sor Juana fue, casi seguramente, representado en España. No es imposible que también haya sido llevado a la escena en Lima y en otras ciudades de la América española. La difusión de su obra fue extraordinaria: no sólo fue editada y leída en España sino que tuvo lectores y admiradores fervientes en Perú y en otras partes. El historiador del teatro en México, Armando de Maria y Campos, publicó hace años en un diario una curiosa información. En 1709 se celebró en Manila, como en todos los dominios de la corona española, el nacimiento del primer hijo de Felipe V. Los festejos, fastuosos y prolongados, duraron nueve días: loas, comedias, corridas de toros, juegos de artificio, mascaradas y danzas nativas. El primer día, después de los solemnes oficios religiosos, se representó una comedia de Agustín Moreto y después de una semana de toros y bailes se llevó a la escena *Amor es más laberinto*. El último día, el noveno, la celebración se clausuró con *Los empeños de una casa*.⁷ Las loas fueron escritas por los ingenios del lugar y en ellas se exalta la figura de sor Juana. En su siglo, sólo Lope de Vega, Góngora y Calderón habían tenido tan ancha fama; después, en la era moderna, únicamente Darío, Neruda y Borges.

Las loas ocupan un lugar especial en la obra de sor Juana, análogo en la poesía profana al de los villancicos en la religiosa. En su origen las loas eran un monólogo que recitaba un actor como prólogo a la comedia y en el que, como su nombre lo dice, se elogiaba al público o a la ciudad donde se hacía la representación. Pronto el prólogo se transformó en diálogo y las loas se convirtieron en pequeñas piezas de teatro con temas que se prestaban a alegorías como la amistad, el amor, la monarquía, los colores, las letras o los días de la semana. En el siglo XVII las loas entraron en desuso pero se conservaron como prólogos a los "autos sacramentales" y a las representaciones reales. Sor Juana

⁷ Armando de Maria y Campos, "El teatro de sor Juana Inés de la Cruz en Manila, en 1709", *Novedades*, homenaje a sor Juana en el suplemento dominical *México en la Cultura*, núm. 145, México, 1951.

escribió cinco de esas loas: dos para sus comedias y tres loas sacramentales. Además, una loa a la Concepción, cinco loas para celebrar varios cumpleaños de Carlos II y otras siete dedicadas a honrar y festejar a distintos personajes: a los años de la reina madre, Mariana de Austria; a los de María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II; a los del marqués de la Laguna; para una fiesta de la condesa de Paredes en unas huertas; a los años de José de la Cerda, hijo de los virreyes; a los de Elvira de Toledo, condesa de Galve, y a los de fray Diego Velázquez de la Cadena, hermano de su padrino de ordenación. La primera loa que escribió (¿1675?) es religiosa por su asunto y mundana por la ocasión: la loa de la Concepción se representó en casa de un acaudalado vecino de la ciudad para celebrar el cumpleaños de su primogénito, José Guerrero, "bello, religioso Adonis" que sacrifica, en el templo de la Virgen, "la primicia" de su edad.

En unos quince años, entre 1675 y 1690, sor Juana compuso trece pequeñas piezas teatrales. Todas ellas giran en torno de una idea o un suceso alegórico: la música y las notas, los astros y el destino humano, las estaciones y los elementos, la rivalidad entre Belona y Venus o entre Flora y Pomona, etc. Cada episodio y cada incidente estaba precedido o coronado por bailes y canciones. Espectáculo para los ojos tanto como para los oídos y la mente, el vestuario y los decorados deben de haber sido fastuosos. La composición de estas piezas exigía el trato continuo con los músicos, los escenógrafos y los actores: una actividad bulliciosa, paralela en cierto modo a la de los villancicos que se cantaban en las catedrales pero más compleja. De nuevo: poesía de encargo y por la que obtenía, simultáneamente, remuneraciones económicas y crédito político en la corte. El convento, como institución social y económica, no podía sino alentar y estimular la actividad de sor Juana como poetisa oficial. El aspecto utilitario no dañó a su imaginación ni estropeó su maestría: la sor Juana de las loas cortesanas y mitológicas no fue menos fecunda ni menos inspirada que la de los villancicos. Los temas eran menos atractivos que los de estos últimos, con sus historias maravillosas de la Virgen, los santos y los mártires, pero lo poco que se podía decir de los príncipes y los grandes de este mundo se compensaba con el recurso a la mitología, los

emblemas y la erudición. Sorprende que con una materia vil como los cumpleaños de los poderosos, sor Juana haya logrado pequeñas obras que, en su género, son perfectas.

La riqueza y variedad métrica de estas obras teatrales es asombrosa. Las loas no sólo son un completo repertorio de los metros prevalecientes al finalizar el siglo XVII sino que incluyen muchos que se usaban poco, como el alejandrino y el endecasílabo anapéstico o de gaita gallega. A la maestría del versificador, añado la gracia y la fantasía del poeta. Desde el punto de vista de la invención, las loas cortesanas son más complejas y elaboradas que los villancicos. Ciertamente, ninguna de las loas tienen pasajes líricos que puedan compararse a la alta poesía de los mejores villancicos. Pero no les ceden en gracia y en frescura. Una antología inteligente de las loas ofrecería más de una sorpresa a un lector amante de la poesía. Al ocuparme de la creencia en la influencia de los astros, en la Cuarta Parte, me referiré a la quinta loa a los años del rey (378), en la que cada uno de los siete planetas de la antigua astronomía —Saturno, Júpiter, Marte, Mercurio, Venus, la Luna y, en el centro, el Sol que es Apolo— descienden a la Tierra como un concilio de luceros para reiterar las “benignas influencias” que, al nacer, le comunicaron a Carlos II. La desproporción entre la “benignidad” astral y el infeliz reinado de Carlos II es enorme; también lo es la distancia entre el tema de la loa y su esplendor verbal. Los planetas discurren en torno a Apolo:

En los doseles siete de los Orbes,
sentados en los tronos de alabastro,
períodos son de fuego sus conceptos,
cláusulas son de luces sus vocablos.

En la loa a María Luisa de Orleans por su cumpleaños (379), hablan las tres facultades —Entendimiento, Voluntad, Memoria— y los tres tiempos —Pasado, Presente y Futuro— alrededor de la música. Las tres facultades invocan a los tiempos:

MEMORIA: ¡Ah, del Tiempo Pasado,
protocolo del Mundo, en quien el Hado,
de sus judicaturas,
conserva las antiguas escrituras!

- VOLUNTAD: ¡Ah, del Tiempo Presente,
fluxible instante, que tan velozmente
pasa, que quien te alaba,
presente empieza, y en pasado acaba!
- ENTENDIMIENTO: ¡Ah, del Tiempo Futuro,
muralla excelsa, inexpugnable muro,
que aun al Ángel negado,⁸
eres al Criador solo reservado!

En la loa 380, dedicada a la reina madre, aparece de nuevo el romance decasílabo en el que cada verso se inicia con un trisílabo esdrújulo. Esta loa es de 1689 o 1690, es decir, de los mismos años, aproximadamente, que el romance a la condesa de Paredes. Es muy breve: apenas ocho versos, sonoros y vacíos. Al hablar de las aficiones musicales de sor Juana me referí con cierta extensión al *Encomiástico poema* a los años de la condesa de Galve (384). Al comenzar esta composición, sor Juana habla bellamente de la oposición entre ver y oír, los ojos y los oídos, así como de su conjunción en cada obra de arte o ante la belleza humana:

Si en proporciones de partes
sólo consiste lo hermoso
que no entienden los oídos
y que lo escuchan los ojos...

La loa dedicada a María Luisa (382), para amenizar un festejo en unas huertas, gira en torno a una disputa entre Flora y Pomona, que resuelve una Ninfa... a favor de María Luisa. Esta loa contiene líneas admirables y entre todas ellas una me ha impresionado pues anticipa muchas imágenes de poetas modernos, como aquella de Jorge Guillén que llama al cisne "tenor de la blancura". La de sor Juana dice así:

por verte, la azucena
el blanco cuello entona...⁹

⁸ Las inteligencias angélicas no pueden conocer el futuro, reino de la libertad, dice Méndez Plancarte apoyándose en Santo Tomás. Sin embargo, hay aquí un pequeño problema teológico: Dante nos cuenta que las almas de los réprobos condenados en el infierno tienen el don de doble vista y pueden conocer el futuro.

⁹ *Entona*: yergue, levanta.

La cuarta loa a los años del rey (377) es quizá la mejor de todas. Lo es por la variedad métrica, por la vivacidad de las imágenes y por el ingenio. Ya cité algunos preciosos versos al hablar, en la Cuarta Parte, de los poemas cortesanos: unos ovillejos ecoicos en "columpio". Ritmo hecho de la exquisita combinación de metros que brotan como súbitos surtidores en un jardín no de plantas sino de vocales y consonantes. Cito otro fragmento del mismo poema:

Las fuentes mi voz socorran:
 ¡corran!
 Mi eco las flores conduzcan:
 ¡luzcan!
 Mi amor las plantas ofrezcan:
 ¡crezcan!
 Y porque el favor merezcan
 de Carlos, en glorias tantas,
 aves,
 fuentes,
 flores,
 plantas,
 ¡trinen,
 corran,
 luzcan,
 crezcan!

Este pasaje es un ejemplo de un recurso al que acude sor Juana repetidas veces, sobre todo en las loas. En esto sigue muy de cerca a Calderón, que emplea con gran maestría el mismo procedimiento. Dámaso Alonso lo ha estudiado y lo llama la "correlación plurimembre".¹⁰ La frase se bifurca como un camino o un árbol en dos, tres, cuatro brazos o ramas que Alonso llama miembros. La relación entre los miembros de la frase es una verdadera *correlación* y se ordena conforme al eje de la coincidencia genérica y la diferencia específica. En los versos que he transcrito y que son un momento apenas de una vertiginosa combinación, las aves, las fuentes, las flores y las plantas coinciden genéricamente por pertenecer a la naturaleza y por su movilidad y vitalidad: crecen, lucen, corren, cantan. Las diferencias

¹⁰ Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4ª edición, Madrid, 1970.

son el resultado no sólo del ser propio de cada uno sino de que cada palabra es dicha por un personaje distinto: Eolo las aves, Siringa las fuentes, Flora las flores y Pan las plantas. Más simple y puro es el monólogo de Eolo, nítido fragmento hecho de aire sin peso, como el lenguaje mismo:

Yo que presidente Dios
de la rareza del aire
soy, y a quien toca el gobierno
del imperio de las aves,
que su transparente espacio
en vagas diversidades,
iris animados, pueblan,
adornan, vanos volantes;
pues soy Eolo, del viento
diáfana deidad vagante...

La aparición del Reflejo también es memorable. Líneas cristalinas por su claridad pero, asimismo, por el son líquido de las sílabas al deslizarse por el canal del verso. El Reflejo, en la transparente

superficie de las aguas,
de los rayos refulgentes
del Sol se forma.

Y en trono
de cristales aparece...

El pasaje del Reflejo es sólo un ejemplo de las muchas felicidades verbales y visuales de esta loa. Además, son un modelo o emblema de las excelencias y limitaciones de estos juguetes teatrales. Insubstanciales y frágiles arquitecturas, son como el reflejo que nace del choque de la luz contra una superficie: brillan un instante y se desvanecen, breve esplendor suficiente.

5. EL CARRO Y EL SANTÍSIMO

PIEZAS teatrales en un acto que se representaban durante la fiesta del Corpus, los autos sacramentales son una de las creaciones más singulares de la civilización hispánica. Se suponía que deberían tener como tema el sacramento de la Eucaristía pero, en la mayoría de los casos, su relación con este misterio era tangencial y postiza. Los críticos e historiadores de la literatura española han estudiado la evolución de este género, desde fines del siglo xv hasta la mitad del XVIII, como un fenómeno estético y como una manifestación del fervor religioso del pueblo español. Pero hay otro aspecto de los autos: la organización financiera que hizo posible su continuidad durante más de dos siglos y que, a su vez, es la manifestación de la política de la Iglesia y de la monarquía. Marcel Bataillon, hace ya cuarenta años, reveló el revés del tapiz: sin la Contrarreforma, que fue también, como el mismo crítico francés lo subraya, la *reforma* del catolicismo español, el fenómeno de los autos sería incomprensible.¹

Los autos descienden del teatro religioso medieval, impregnado todavía de las antiguas ceremonias y fiestas paganas. Los misterios sagrados, acompañados de juegos y pantomimas, se representaban en los atrios de las iglesias. Con frecuencia las procesiones y mascaradas irrumpían en el interior, incluso mientras se celebraban los oficios divinos. En España la tradición era muy antigua. Las procesiones del Corpus fueron instituidas en el siglo XIII. En el siglo xv estos desfiles eran popularísimos; la gran atracción eran los carros, no muy distintos a los carros alegóricos del carnaval moderno o a los de las grandes festividades religiosas de la India. Veíanse en ellos, dice Bataillon, "desde la tarasca de San Jorge hasta el Arca de Noé". Al lado de las imágenes pintadas y de las esculturas, había actores y payasos que recitaban, cantaban y bailaban. Durante el

¹ Marcel Bataillon, *Explicación del auto sacramental* (1940). Este ensayo ha sido recogido por Manuel Durán y Roberto González Echevarría en su excelente compilación, precedida por un sagaz estudio preliminar, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, 1976.

festejo se comía, se bebía y las máscaras, seguidas de la multitud, penetraban con alborozo en las iglesias. Las procesiones y fiestas españolas no eran muy distintas a las del resto de Europa. Pero la Reforma, en los países bajo su dominio, suprimió estas expansiones populares, reputadas paganas. Impresionada tal vez por el ejemplo de la severidad luterana, la Iglesia decidió, ya que no suprimir estas celebraciones amadas por el pueblo, al menos depurarlas. La procesión se abrevió, los espectáculos se celebraron fuera de la iglesia y el centro de la festividad fue la representación de una obra religiosa, aprobada previamente por las autoridades. El auto, dice Bataillon, "fue una transacción entre la costumbre de celebrar el Corpus con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica" preconizada por el Concilio de Trento.

El municipio de cada ciudad importante se encargó de proveer, casi siempre con largueza, a las necesidades de los autores, los cómicos y los escenógrafos. La ciudad de Madrid comisionó a Lope, Tirso, Mira de Amescua y otros famosos poetas para que escribiesen los autos que se representaban cada primavera. En la época del apogeo del género Calderón tuvo la exclusividad. Los mejores actores representaban los autos; los decorados y el vestuario eran fastuosos. Las ciudades pagaban sumas considerables a los directores de las compañías, que eran generalmente dos (se representaban dos autos). Además de esta subvención, las compañías gozaban de varios privilegios. El mayor era el monopolio teatral: ningún otro grupo podía representar comedias; otro era la *joya*, un premio de cien ducados otorgado a la mejor representación. Como un vestigio de la procesión original, se levantaba un tablado entre dos carros, en una plaza al aire libre. Las representaciones comenzaban temprano, se repetían varias veces y duraban dos días, el jueves y el viernes. Continua comunicación entre el teatro sagrado y el profano: los poetas, los actores, los directores de escena y los escenógrafos eran los mismos. El auto sacramental fue una actividad —arte y negocio— de profesionales. No era extraño ver a una actriz famosa representar a la Fe o a la Castidad luciendo las joyas que le había regalado alguno de sus ricos amantes. Pero la comedia profana no sólo prestaba al culto sacramental sus

poetas y sus actores: era su modelo estético; a su vez, el auto proveía a la comedia con un subsidio económico y le otorgaba respetabilidad. Esta organización —a un tiempo económica, religiosa y artística— no era esencialmente distinta a la de los villancicos que se cantaban en las catedrales de Nueva España.

Como género literario, el auto sacramental nace al finalizar el siglo xv, aunque con características bastante distintas a las que tendría más tarde. Este período primitivo —representado por un gran nombre, Gil Vicente, y por otros menores como el de Timoneda— desemboca en el gran río poético que fue el teatro de España durante la época de Lope. Los autos de Lope son más bien leyendas devotas, regidas por la magia y el prodigio; los de Valdivieso son poemas líricos dialogados, cuentos que se apoyan en un tenue argumento. Mira de Amescua continúa la vena devota y edificante, más cerca del milagro que de la teología. Calderón cambió radicalmente el carácter del auto sacramental, que deja de ser una historia prodigiosa y se convierte en una alegoría intelectual. En su forma final y acabada, el auto es una construcción no de conceptos sino de imágenes-conceptos, no de ideas sino de personajes-ideas. Teatro simbólico y símbolo él mismo, el auto es un emblema del mundo y sus transmundos. Danza de las alegorías: cada concepto encarna en una imagen que se enlaza a otra hasta formar una guirnalda que de pronto se disipa en un esplendor: la alegoría no ha sido sino una victoriosa demostración. El Dios de Calderón es un Dios hacedor pero, sobre todo, es un Dios pensante. Su perfección es la de la geometría: el universo sale de sus manos coherente como un sistema.

Los razonamientos danzan, los argumentos se enroscan en una décima o se esculpen en un soneto, los silogismos giran sobre sí mismos zapateando una seguidilla. Artificios escénicos de la mente especulativa: las candilejas, los pintados telones, las tramoyas, las bambalinas y, sobre todo, la fantasía que proyecta sobre el escenario otro escenario mental, como en una pantalla de cine. Teatro de convenciones estrictas y de extraños artificios, estilizado como un ballet y riguroso como una cadena de deducciones. Conjunción de un espacio y de un tiempo: los autos no podían nacer sino en

España pero, asimismo, sólo en la atmósfera del siglo xvii. Los europeos de la Edad Barroca contemplan el universo en el espejo de la analogía, que convierte a los seres y a las cosas en imágenes que irradian significados contradictorios y complementarios; sin embargo, no encuentro en la tradición teatral de los otros países nada semejante a los autos españoles. En ellos el amor por el razonamiento y sus edificios estrictos se alía al furor danzante y ambos a la fascinación por los emblemas y los jeroglíficos. Extraordinario ir y venir del pensamiento más abstracto al arte más sensual, de la lógica al baile, de la teología a la bufonada, a través de esos puentes colgantes que son la alegoría y el símbolo.

Hace ya muchos años, en Tokio, al ver una representación de una jornada de Nô, pensé en Calderón. Se me ocurrió entonces que el teatro Nô tiene afinidad, más que con la tragedia griega, como pensaba Arthur Waley, con el auto sacramental. Ambos están muy cerca de la liturgia y en ambos la poesía se mezcla con la teología. Sobre todo: son teatros regidos por el símbolo. Escribí entonces estas líneas:

No es arbitrario comparar las piezas de Kanami y Seami a los autos sacramentales de Calderón, Tirso o Mira de Amescua. La brevedad de las obras y su carácter simbólico, la importancia de la poesía y el canto —en unos a través del coro, en otros por medio de las canciones—, la estricta arquitectura teatral, la tonalidad religiosa y, especialmente, la importancia de la especulación teológica —dentro y no frente a los dogmas— son notas comunes a estas dos formas artísticas. El auto sacramental español y el Nô japonés son intelectuales y poéticos. Teatro en donde la vida es sueño y el sueño la única vida posible. El mundo y los hombres no tienen existencia propia: son símbolos. Teatro suspendido por hilos racionales entre el cielo y la tierra, construido con la precisión de un razonamiento y con la violencia fantasmal del deseo que sólo encarna para aniquilarse mejor.²

Hoy modificaría la frase final: lo que distingue al budismo del cristianismo es precisamente el tema del deseo. El budismo se propone la aniquilación del deseo, fuente del error

² *Las peras del olmo*, México, 1957 (segunda edición: Barcelona, 1971).

y la desdicha; por eso los personajes del Nô, almas en pena, reviven su deseo para disiparlo: buscan la desencarnación. Animados por una teología opuesta, los autos sacramentales celebran el misterio de la Eucaristía: Dios mismo, movido por el deseo amoroso, encarna, muere y resucita.

La costumbre de festejar el Corpus con representaciones teatrales fue trasplantada a Nueva España casi al otro día de la conquista: en 1539 se celebró esa fiesta, en Tlaxcala, con cuatro piezas teatrales. Un poco después, en 1565, el cabildo de la ciudad de México acordó otorgar "una joya de oro o plata con valor de trescientos escudos a la mejor representación". Desde entonces, durante todo el siglo xvi, las actas del cabildo consignan las sumas que se entregaban a los directores de las compañías de cómicos para las representaciones del Corpus.³ Entre los autores novohispanos de esta época destaca, nuevamente, Hernán González de Eslava. En la primera mitad del xvii, dice Beristáin, se escribieron varios autos en lenguas indígenas y se tradujo al náhuatl *El gran teatro del mundo* de Calderón. Tenemos pocos datos, señala Méndez Plancarte, sobre los autos escritos en México durante el siglo xvii, aunque sabemos que cada primavera, frente a la catedral, se representaba el día de Corpus un auto con su loa. Entre los autores de dramas devotos de la segunda mitad de este siglo se encuentran Salazar y Torres, Ramírez de Vargas y el vapuleado Azevedo. No hay constancia de que se hayan representado autos suyos en las fiestas mexicanas del Corpus. ¿Se representaban sólo autos españoles o éste es un aspecto de nuestra literatura todavía inexplorado?

Sor Juana escribió tres autos, cada uno precedido de una loa: *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento: San Herenegildo* y *El cetro de José*. El primero fue escrito en 1688 o un poco antes; la condesa de Paredes lo llevó a Madrid y allá probablemente se representó en el Corpus de 1689 o 1690. *El mártir del Sacramento* también fue escrito con la intención de que fuese representado ante la corte madrileña, pues al final de la loa se saluda al rey y a las dos reinas, María Luisa de Borbón y Mariana de Austria. No

³ José Rojas Garcidueñas, *El teatro en la Nueva España en el siglo xvi*, México, 1935. Véase también, del mismo autor: *Autos y coloquios del siglo xvi*, México, 1939.

se conoce la fecha de composición de este auto pero, por la dedicatoria a la casa real y por la intervención de la condesa de Paredes, que seguramente fue la intermediaria entre sor Juana y la corte de Madrid, no es aventurado afirmar que fue escrito entre 1680 y 1688. Sobre *El cetro de José* se tienen menos datos; probablemente es de la misma época que los otros dos. *El divino Narciso* apareció en México en 1690, en edición suelta; fue recogido después, con su loa, en el primer tomo de las *Obras* (1691). Los otros dos, con sus loas, fueron publicados al año siguiente, en el segundo tomo de las *Obras* (1692). No hay noticias, aunque parezca extraño, de que se hayan representado en México. Durante esos años, entre 1690 y 1693, la estrella de sor Juana declina y no sería imposible que no se haya querido ofender a Aguiar y Seijas representando una obra suya en el atrio de la catedral. Sin embargo, los combatientes y feministas villancicos de Santa Catarina son de 1691, aunque fueron cantados, significativamente, no en México, sino en Oaxaca.⁴ Un examen cuidadoso de las actas del cabildo quizá podría resolver estos pequeños enigmas.

El interés de la loa de *El mártir del Sacramento* no reside en su construcción dramática ni en su valor poético sino en la luz que arroja sobre las preocupaciones teológicas de sor Juana. El asunto, típico del barroco y de una sociedad clerical, es una disputa entre dos estudiantes de teología sobre cuál es la mayor *fineza* —muestra de amor— de Cristo: ¿su muerte, el haber dado la vida por nosotros, o habernos dejado el sacramento de la Eucaristía, en el que se da como alimento de inmortalidad y nos hace participar en su naturaleza? El tema es el mismo del sermón del Mandato del padre Vieyra y de la crítica de sor Juana a ese célebre texto: las finezas de Cristo. En otros poemas, aunque más brevemente, toca el mismo punto. En uno de los villancicos de San Bernardo (345), afirma que la mayor fineza del Señor fue morir por nosotros, aunque inmediatamente postula una paradoja: Cristo, en el sacramento eucarístico, *estando glorioso / está como muerto*. O sea: en un estado que comprende los dos extremos, la muerte y la vida, la

⁴ Los villancicos de San Pedro cantados en la catedral de México en 1692 y que Méndez Plancarte incluye entre los atribuibles: ¿son realmente suyos?

impasibilidad del Dios y el padecer de la criatura. En otro villancico de la misma serie (351) se inclina francamente por la Eucaristía mientras que en dos versos de *El divino Narciso* escoge, por boca de Satanás, la otra fineza: morir por "su trasunto".

Estas oscilaciones indican o que ella dudaba entre las varias respuestas posibles o que, más probablemente, ple-gaba su juicio a las circunstancias del momento. No es fácil tomar muy en serio sus opiniones teológicas: más que convicciones profundas eran especulaciones brillantes para ser dichas en un aula, en el locutorio de un convento o en el tablado de un teatro. Le interesaba lucirse y, en el caso de Vieyra, impugnarlo. En la loa de *El mártir del Sacramento* aparece un tercer estudiante que zanja la disputa en favor de la Eucaristía. El estudiante afirma exactamente lo contrario de lo que, un poco después, diría sor Juana en su crítica al padre Vieyra. Y hay algo más y más revelador: el tercer estudiante es una personificación de sor Juana pues dice que se le ha encargado escribir un auto, que ha escogido la historia del mártir San Hermenegildo y que va a servirse de la disputa de los estudiantes como "fábrica de su loa". Así logró, al final de su vida, realizar su sueño de adolescente: vestirse de hombre y estudiar en la Universidad. Teatro dentro del teatro y guiño del autor al público al revelar la identidad del tercer estudiante, que no es otro que la autora de la loa y del auto que va a representarse.

La acción de *El mártir del Sacramento* transcurre en el último tercio del siglo VI, en la España visigoda, durante el reinado de Leovigildo. El tema son las desavenencias entre el rey, arriano, y su hijo, Hermenegildo, convertido al catolicismo. Sor Juana sigue a la *Historia de España* de Juan de Mariana.⁵ Hay una comedia devota de Lope —*La mayor corona*— que Méndez Plancarte juzga malísima por estar repleta de incidentes fantásticos, invenciones grotes-

⁵ Una versión un poco menos parcial de lo sucedido se encuentra en la *Historia general de España* (tomo primero) de Modesto Lafuente, Barcelona, 1877. Lafuente sigue la versión del cronista Juan de Vidara, "escritor contemporáneo, el más inmediato al teatro de los acontecimientos", aunque admite asimismo "a Gregorio de Tours, también contemporáneo pero que escribía más lejos del sitio de los hechos".

cas y digresiones. El auto de sor Juana peca por el defecto contrario: un excesivo esquematismo. Según parece, por la prisa de enviarlo a Madrid, no tuvo tiempo de limarlo. Es obra a la que se le ven los andamios y a la que le faltan dos o tres ventanas y una escalera. La versión de sor Juana de la historia de Leovigildo y Hermenegildo no sólo es sumaria sino injusta. Pinta a Leovigildo vacilante y cruel como todos los tiranos, bajo la influencia perversa de un obispo arriano que se llama Apostasia, mientras que Hermenegildo y su mujer, la católica franca Ingunda, son las imágenes de la fe, la caridad y el amor filial. Leovigildo fue, según Lafuente, "un gran monarca, un guerrero valeroso y un político astuto". En verdad, es el fundador de la institución monárquica española. Hermenegildo, tal vez por odio a su madrastra, que era también arriana, o por ambición, se rebela contra su padre, que lo había hecho rey de lo que hoy es Andalucía, se alía con los enemigos de su patria —los bizantinos y los suevos—, entrega a los primeros —como prendas— a su mujer y a su hijo, guerrea, es derrotado, Leovigildo lo perdona, vuelve a rebelarse, es hecho prisionero, rechaza la comunión que le ofrece un obispo arriano y es ejecutado por orden de su padre.

Sor Juana fue insensible a esta historia terrible, a la vez drama entre gente de la misma sangre y conflicto político y religioso. Es inútil, claro está, buscar en obras doctrinarias caracteres reales y análisis psicológicos; de todos modos, el lector moderno se siente ofendido por la parcialidad con que se relatan los hechos y por el simplismo rudimentario de los caracteres y las ideas. Hay rasgos antipáticos como esa escena en la que, al rechazar al obispo arriano, el intolerante Hermenegildo lo llama: "traidor comunero". Me irrita no el anacronismo sino que sor Juana llame traidores a los comuneros. Por supuesto no es sor Juana sola: es su tiempo.⁶ Pero también es la pasión ideológica, enfermedad del espíritu que pertenece a todos los tiempos. Cuando Recaredo, el hermano de Hermenegildo, le hace ver que, si la religión lo apartó de la obediencia que debía a su rey

⁶ Dos siglos después de la rebelión de los comuneros de Castilla el *Diccionario de Autoridades* (1726) todavía dice: "Comunero: El que tomando la voz del común o del pueblo se junta con otros para levantarse y conspirar contra su soberano."

y a su padre, "no fue bastante pretexto para moverle la guerra", pues Leovigildo permitió "en sus reinos el uso libre de tu fe", Méndez Plancarte, en una nota sañuda, aclara que éste no es el pensamiento de sor Juana sino el de un personaje y añade: "la poetisa ve en Leovigildo, con toda la Iglesia, a un lobo cuyos dientes amenazan a los católicos con sangrienta matanza". La visión del hombre que nos entregan las grandes obras es la de una criatura doble o triple; el verdadero poeta nos muestra siempre el *otro* lado de la realidad. El teatro religioso español se escapa, a veces, de las cadenas del dogmatismo gracias, precisamente, a uno de sus dogmas, el del libre albedrío, que concibe al hombre como un ser contradictorio y capaz de escoger. ¿Por qué no mostró sor Juana al *otro* Hermenegildo, antes del martirio que lo transfigura: ambicioso, rebelde y tiránico?

El mártir del Sacramento es una pieza hecha de prisa y a la que afean descuidos estéticos e imperfecciones morales. Méndez Plancarte conviene en lo primero y aun agrega que contiene una "laguna teológica": Hermenegildo rechaza la comunión que le ofrece el obispo arriano, Apostasía, "por no ser un verdadero sacramento", pero, según la doctrina de la Iglesia, la consagración eucarística de un obispo cismático o hereje es válida. Hermenegildo debió rechazarla no por la razón que pone sor Juana en sus labios sino porque aceptarla "habría sido participar en el sacrilegio del cismático y comunicar con los no católicos". Para reparar esta falta de sor Juana —y ya que ella "da por nulo todo aquello que se aparte del común sentir de Nuestra Madre Iglesia"— Méndez Plancarte redacta otra versión del mismo pasaje, en sesenta y ocho versos ¡ya depurados de errores! Enternecedora impertinencia... Por fortuna, no todo es teología. Hay un momento en que la acción se detiene: Leovigildo sigue por los corredores y cámaras de su palacio a una sombra, a la que nunca alcanza y de la que no puede apartarse. Al fin la interroga: *¿Quién eres?* Y ella contesta: *No te asombre / el que, suspenso en tu melancolía, / a ti te hable tu propia Fantasía*. La sombra, que es una proyección de Leovigildo, le muestra *vistas*, en el sentido cinematográfico de la palabra, de la triunfal historia de los visigodos, protegidos por la fe arriana. Desfilan entonces, como en una pantalla, las imágenes de los reyes visigodos, sus batallas

y sus victorias. Es un recurso que sor Juana tomó de Calderón, como la "correlación plurimembre" y otros. Lo usa en sus tres autos y en las loas; cada loa contiene, como las muñecas rusas, un auto que, a su vez, contiene escenas que son *vistas* de otras realidades e historias. Alegorías en rotación. Es la perspectiva pictórica trasplantada a la escena teatral y dotada de movimiento: el cine antes del cine.

En *El cetro de José* el arte del *trompe-l'oeil* literario es constante y afortunado. La acción se despliega en dos planos. Uno sigue la historia bíblica de José, vendido por sus hermanos y que, tras de la aventura con la mujer de Putifar y otras desventuras, se convierte, por su prudencia y sus dones proféticos, en el consejero y el ministro del Faraón. El otro, superpuesto al primero, es un comentario de la acción, a cargo de Lucero y sus inseparables acompañantes y confidentes: Inteligencia, su esposa, Conjetura y Envidia. Lucero es el diablo; Inteligencia, Conjetura y Envidia son las proyecciones en que se desdobra. Los comentarios de Lucero y su séquito, a veces refutados por Profecía y Ciencia, son verbales y visuales: el espectador ve con los ojos aquello que dicen los perspicaces y elocuentes demonios. El comentario descubre en los actos de José una alegoría y poco a poco los espíritus diabólicos se dan cuenta del verdadero sentido de la historia del joven hebreo: es una prefiguración de la de Cristo. El primer aviso es el significado del nombre de José. Inteligencia repara que José quiere decir *aumento de Dios*: "¿No es raro? Acaso en esas sílabas hay un misterio." Con aplomo filosófico Lucero rechaza la insinuación: "Dios es infinito y lo infinito ni crece ni decrece". Inteligencia replica: "Bien está, mas recelo..." y, antes de que termine, Conjetura se adelanta:

Digo que temo, en fin, que aunque infinita
es la esencia divina, en ella admita
otra naturaleza,
que (aunque no crezca nada su grandeza),
por no haberla tenido antes de ahora,
pueda llamarse aumento. ¿Quién lo ignora?

Extraordinaria sutileza, para su mal, del diablo: en el nombre de José lee el de Cristo y descifra sus futuras derrotas.

En otro pasaje, que muestra también los signos del futuro en los episodios del pasado, aparecen Adán y Eva. Esta última, aunque engañada en el comienzo por la serpiente, vencerá después al demonio por una de su progeie: María. Lucero se espanta ante este presagio pues, dice, los egipcios hicieron de la serpiente "el jeroglífico más temido" de la libertad: nueva aparición del hermetismo "egipcio". Y así, paso a paso, los demonios van descubriendo en la historia de José la prefiguración alegórica de la encarnación de Cristo en hombre. Fue un gran hallazgo de sor Juana haber convertido a los demonios en intérpretes de la historia sagrada. En la escena final los espíritus malignos ven a Jacob tendido, agonizante y rodeado de sus hijos. El patriarca se despide y, antes de morir, besa la vara de José, que lleva una torta de pan en la punta. Es un signo que anuncia al futuro sacramento de la Eucaristía, instaurado por Cristo para redimirnos. Prodigioso alimento

Pues si el maná tuvo
sabores distintos,
éste un sabor tiene,
pero es infinito.

Las loas para *El cetro de José* y *El divino Narciso* son gemelas por su asunto y por su intención. En ambas la poetisa se enfrenta al tema de las relaciones entre la religión prehispánica y el cristianismo. Las loas ponen de manifiesto los visos o signos que, aunque cifrados y de modo alegórico, anunciaron en los ritos precolombinos al Evangelio. Es un tema que preocupó a los Padres de la Iglesia desde el siglo II y que más tarde fue objeto de discusiones y especulaciones entre los filósofos y teólogos del Renacimiento. La Edad Barroca lo recogió y lo convirtió en objeto de polémicas teológicas. En España inspiró autos y comedias devotas. El descubrimiento y la conquista de América le dio extraordinaria actualidad, sobre todo cuando los españoles comenzaron a advertir extrañas e inexplicables semejanzas entre ciertos ritos indígenas y los misterios del cristianismo, tales como el bautismo, la confesión, la comunión y el sacrificio. Algunos, como Sahagún y los primeros misioneros, encontraron que esos parecidos eran trampas y añagazas del demonio; otros, especialmente los jesuitas, se

inclinaron por la antigua interpretación de algunos Padres de la Iglesia que, en las antiguas religiones, había visos y anuncios de la verdadera religión. La Compañía de Jesús adoptó esta interpretación en China y en el sur de la India, en México y en el Perú. En la segunda mitad del siglo XVII este género de explicaciones alegóricas se convirtieron en las orgías especulativas de Duarte y de Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl como Santo Tomás y de Neptuno como un caudillo indio. Aunque con moderación y sobriedad intelectual, sor Juana siguió en esto, como en tantos otros aspectos de su pensamiento, a los jesuitas. El sistema de interpretación de las loas es semejante al de *El cetro de José*, aunque con una gran diferencia: no es lo mismo ver un anuncio de la Eucaristía en los ritos de unos idólatras antropófagos que en un episodio de la Biblia.

La loa para *El cetro de José* tiene por personajes a Fe, Ley de Gracia, Ley Natural, Naturaleza e Idolatría. Hay una relación simétrica entre las cuatro primeras: Fe es a Naturaleza lo que Ley de Gracia a Ley Natural. La acción pasa en América, recién convertida al cristianismo. Fe quiere conmemorar "gloria tan señalada"; en seguida, Naturaleza y Ley Natural proponen que se restablezca el orden natural del principio, pervertido por Idolatría. La primera juzga que, ante todo, deben demolerse las aras "donde su sangre tantas veces fue derramada"; la segunda pide abolir la poligamia de los indios, que viola al contrato natural. Interviene Ley de Gracia: es "de mayor importancia quitar de los altares las estatuas de los falsos dioses" y colocar sobre ellos a la Cruz. Fe va más allá: sobre las aras donde se derramara la sangre humana deben levantarse los símbolos del misterio de la Eucaristía: el cáliz y la hostia. En esto irrumpe Idolatría, "plenipotenciaria de todos los indios" y defiende a los antiguos ritos. Al final accede a que se adore a un solo Dios pero insiste en conservar los sacrificios, por dos causas:

la primera es el pensar
que las deidades se aplacan
con la víctima más noble;
y la otra, que en las viandas
es el plato más sabroso
la carne sacrificada,

de quien cree mi nación
no sólo que es la substancia
mejor, mas que virtud tiene
para hacer la vida larga...

Las razones de Idolatría son las tradicionales, salvo que la carne humana fuese, para los indios, "el plato más sabroso". Ningún texto confirma esta afirmación: comían, sin sal, una porción mínima del cuerpo de la víctima. Una verdadera comunión religiosa. Fe y Ley de Gracia, ante las razones de Idolatría, acuden a su arsenal teológico y le explican el sentido secreto "de la alegórica idea de los sacrificios humanos" y su nexo sobrenatural con el misterio de la Eucaristía. Convencida a medias, Idolatría replica "eso de hacerse Cristo vianda es dura proposición". Fe entonces la invita a que vea el auto sacramental *El cetro de José*, "en cuya vida se hallan sólo misterios de pan y trigo".

El asunto de la loa para *El divino Narciso* es substancialmente el mismo. Sor Juana sigue al historiador Juan de Torquemada que, en su *Monarquía indiana*, describe un rito que celebraban los aztecas el 3 de diciembre de cada año: con granos y semillas —entre ellas las inocentes *alegrías* que comemos en dulce los mexicanos— mezcladas y amasadas con sangre de niños sacrificados, hacían los sacerdotes una gran figura del dios Huitzilopochtli, a la que después flechaban hasta derribarla. Entonces se repartían su cuerpo y cada uno de los participantes comía un pedacito. La ceremonia se llamaba *Teocualo: Dios comido*. Las semejanzas de este rito terrible con la comunión católica y el misterio de la Eucaristía son evidentes. Como en la otra loa, la Religión, vestida de dama española, promete a América, ataviada como "india bizarra", una comida mejor que la del dios de las semillas. América, convencida, canta:

¡Vamos, que ya mi agonía
quiere ver cómo es el Dios
que me han de dar en comida!

Para situar en su verdadera perspectiva a estas dos obras de sor Juana —y también como introducción a *El divino Narciso*— debo volver sobre el origen de esta clase de in-

interpretaciones. Desde el principio los Padres de la Iglesia se enfrentaron a las religiones paganas y a la filosofía griega. Hubo un fenómeno de atracción y de repulsión, un impulso por asimilar y, simultáneamente, por combatir esas ideas y creencias. El siglo II fue de paz y prosperidad pero también de esterilidad filosófica y de grandes inquietudes religiosas. Quiebra final del racionalismo griego que, destruida la antigua piedad, se muestra incapaz de reconstruir sobre bases puramente racionales la vida civilizada. El racionalismo pagano, dice Festugière en la obra célebre que ha dedicado a esos siglos, termina "por devorarse a sí mismo" y desemboca en el escepticismo o en el eclecticismo y la erudición.⁷ Renace el pitagorismo y se buscan las creencias de los viejos pueblos: Judea, Caldea, los druidas, los gimnosofistas de la India, los magos de Persia y, sobre todo, la sabiduría egipcia. Para el mundo grecorromano Egipto fue la Antigüedad. Astrología, magia, misticismo; aparecen las escrituras sincretistas, surgen los movimientos gnósticos y, entre todo este rumor de sectas y doctrinas, se difunden las revelaciones de Hermes Trismegisto, el dios egipcio Thot. Sus enseñanzas eran la enseñanza original, de las que derivaban el platonismo, el judaísmo y las otras doctrinas.

La existencia de los textos herméticos y su supuesta antigüedad planteaban un problema: si sólo el pueblo elegido, el hebreo, había recibido la revelación precristiana, entonces el conjunto de escritos atribuidos a Hermes y a los otros teólogos paganos eran interpretaciones gentiles del judaísmo —algo en manifiesta contradicción con la antigüedad de esas doctrinas. Así se abría la posibilidad de aceptar la existencia de revelaciones parciales precristianas, independientes de la revelación bíblica. A esta opinión se inclinaron algunos Padres de la Iglesia, como Lactancio y Clemente de Alejandría. Los jesuitas, siglos después, la adoptaron. Esa es la doctrina que, substancialmente, expone sor Juana en sus dos loas (367 y 371). Y éste es, finalmente, el origen de las antiguas listas de los "primeros teólogos", recogidas más tarde por los neoplatónicos del Renacimiento, en las que se mencionan indistintamente a Adán, Enoch, Zo-

⁷ A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste* (cuatro volúmenes), París, 1950-1954.

roastro, Moisés, Hermes Trismegisto, Orfeo, las sibilas, Platón. La Edad Media conoció esta tradición aunque debilitada por los ataques de San Agustín, que veía en ella reminiscencias de astrolatría. Ya he referido cómo el hermetismo regresó, a fines del siglo xv, y cómo, a través de Ficino, Pico de la Mirandola y otros, se convirtió en la creencia intelectual de los humanistas, los poetas y los artistas del Renacimiento.

Un testimonio que confirma la difusión y la preeminencia del hermetismo neoplatónico en el siglo xvi es la dedicatoria al papa Gregorio XIV del libro *Nova de universis philosophia* (1591) de Francesco Patrizi, aconsejando que la Iglesia deseché la filosofía escolástica y adopte en su lugar la hermética:

Santísimo Padre, Vuestra Santidad y todos los futuros papas deberán dar órdenes para que de ahora en adelante los libros que he citado [se refiere al *Corpus hermeticum*] sean explicados en todas partes, como yo lo he hecho en Ferrara durante catorce años. Así conquistaréis amigos para la Iglesia entre los hombres inteligentes de Italia, España y Francia; o quizá incluso los protestantes alemanes seguirán su ejemplo y regresarán al seno de la Iglesia. Es mucho más fácil atraerlos con estos medios que obligarlos con excomuniones o por la fuerza de las armas. Vuestra Santidad debería ordenar que esta doctrina [el hermetismo] sea enseñada en las escuelas por los jesuitas, que realizan un trabajo tan meritorio y excelente.⁸

Los jesuitas no adoptaron el hermetismo neoplatónico pero sí se sirvieron del método de interpretación sincretista utilizado por Lactancio y Clemente de Alejandría. Además, muchos jesuitas —entre ellos y sobre todo el padre Kircher— insertaron ciertas nociones herméticas en el cuerpo doctrinal de la escolástica. El siglo xvii novohispano fue un siglo marcado por la influencia intelectual de los jesuitas. El sincretismo de la tradición hermética, según expliqué en la Primera Parte, se adaptaba admirablemente a su proyecto de conversación espiritual *por arriba*. Este sincretismo permitía la revalorización o, más bien, la “redención” de las

⁸ Citado por Frances A. Yates en *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*.

antiguas religiones nacionales, ya fuese la de los druidas para los descendientes de los galos, la de Confucio para los chinos o la de Quetzalcóatl para los mexicanos. Dentro de esta corriente se inscriben las obras históricas de Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl y las dos loas de sor Juana que tienen por tema la relación sobrenatural entre los antiguos sacrificios humanos y el misterio de la Eucaristía.

El tema de *El divino Narciso* viene de las *Metamorfosis*, fuente de inspiración de tantos poetas. Narciso, hijo de la ninfa Liríope y del río Cefiso, era un joven de gran belleza, amante de la caza y desdeñoso de las ninfas. Entre sus enamoradas la más ardiente era Eco. Castigada por Juno por lenguaraz y correveidile de Júpiter, la ninfa había sido condenada a no repetir sino el final de las frases que oía. Eco se enamoró tanto de Narciso que se consumió hasta los huesos y no quedó de ella sino su voz. Narciso, en sus correrías, llegó a una fuente pura, se contempló en ella y se enamoró de su imagen. Incapaz de tocar y besar su reflejo, languideció hasta morir. Entonces se transformó en la flor que llamamos narciso. Eco, la Fuente, Narciso: el mito ha sido tema de la Antigüedad, el Renacimiento, la Edad Barroca, el neoclasicismo y la Edad Moderna. Aparte de Ovidio y de innumerables poemas con el tema, sor Juana se inspiró directamente en una comedia mitológica de Calderón, *Eco y Narciso*. Sin embargo, su auto es más complejo y de mayor riqueza intelectual y lírica que la obra del poeta español. También adoptó varios fragmentos del *Cantar de los cantares* y de otros libros de la *Vulgata* (Jeremías sobre todo) y de los Evangelios, como el pasaje de San Mateo que relata la tentación de Jesús en la montaña (IV, 8-11). Los versos finales son una traducción de un himno de Tomás de Aquino. Otros ecos: Garcilaso, San Juan de la Cruz y Lope. La pieza es un ejemplo del arte exquisito del mosaico o, como se dice ahora, del *collage* literario, en el que sobresalen Eliot y Pound. *El divino Narciso* reúne varios estilos y maneras sin que esta diversidad dañe a su unidad y a su originalidad.

El auto convierte a la fábula de Ovidio es una alegoría de la pasión de Cristo y de la institución de la Eucaristía. La interpenetración de las dos tradiciones, la mitológica

y la bíblica, era constante; también las novelas de caballería se trasladaban a lo divino y Jesús aparece en un auto de Lope como Amadís y sus doce apóstoles como los doce pares. Calderón usó y abusó del recurso: *El divino Orfeo*, *El verdadero dios Pan*, *El divino Jasón*, *Psiquis y Cupido*. Estos precedentes sitúan el auto de sor Juana dentro de una tradición pero no significan una influencia directa, como en el caso de *Eco y Narciso*. Hay, en fin, otro antecedente: en unos versos de la *Epístola* de Aldana a Arias Montano he encontrado una posible fuente de *El divino Narciso*. Aunque después fue olvidado, Aldana gozó de grande y merecido prestigio durante los siglos de oro —Cervantes, Gil Polo, Quevedo y Lope de Vega lo alabaron— y sin duda sor Juana lo leyó. Aldana dice que Dios es “un Narciso sobrecestial” y compara al alma con la ninfa Eco, que en un lugar apartado repite “el dulce son” divino. La alegoría de sor Juana es más compleja: Dios es Narciso pero Eco no es el alma humana sino el demonio. Acierto extraordinario y lleno de sentido: el demonio es el imitador, el simio de Dios, que repite lo que dice la divinidad sólo que convirtiendo su sabiduría en ruido vacío.

Sor Juana conserva los tres elementos centrales de la fábula: Narciso, Eco y la Fuente. Añade a la Naturaleza Humana y a la Gracia. Dios creó al hombre a su semejanza pero la Fuente, enturbiada por la falta original y los otros crímenes de los hombres, no lava el rostro de la Naturaleza Humana, que fue antes trasunto de la divina. La Gracia muestra a la Naturaleza Humana un remanso puro, donde puede verse limpia e inocente. Ese remanso alude a María que, siendo humana, sería concebida libre de pecado original. Aparece Eco, “pastora alborotada”. Es la naturaleza angélica caída: Satán. La acompañan Soberbia y Amor Propio. La originalidad de sor Juana consiste en haber transformado el mito pagano: Cristo no se enamora de su imagen, como Narciso, sino de la Naturaleza Humana, que es él y no es él. En Ovidio, el adivino Tiresias profetiza que Narciso morirá “cuando se conozca a sí mismo”: el conocimiento equivale a la muerte. En el auto de sor Juana el conocimiento no mata: resucita.

La alegoría central de la poetisa ofrece una semejanza, en verdad extraordinaria, con un pasaje del tratado primero,

el *Pimandro*, del *Corpus hermeticum*. Es imposible saber si leyó ese texto, muy popular y comentado en su época, en la traducción de Ficino, o si se inspiró en alguna versión de Valeriano, Moya, Kircher o algún otro. El pasaje, resumido, dice así:

Nous, Padre de todos los seres, creó un Hombre semejante a sí mismo [...] El Hombre, muy hermoso, era la imagen de su Padre. [Este hombre esencial, demiurgo creador,] tenía plenos poderes sobre el mundo de los seres mortales y los animales sin razón. En una ocasión se inclinó a través de las esferas y mostró a la Naturaleza de abajo su bella forma de Dios. Al verlo, la Naturaleza sonrió, enamorada, pues había visto la forma maravillosa del Hombre esencial reflejarse en el agua. Y él, al percibir en la Naturaleza esa forma semejante a la suya, reflejada en el agua, la amó y quiso habitarla. Apenas lo quiso, lo realizó y entró en la forma sin razón. Entonces la Naturaleza, habiendo recibido en ella a su amado, se enlazó a él. Así se unieron y se encendieron con amor [...] Por esto el hombre, entre todos los seres que viven sobre la tierra, es doble: mortal por el cuerpo e inmortal por el Hombre esencial.⁹

Este fragmento no carece de sublimidad y es comprensible que Ficino lo haya leído con admiración y que haya impresionado, más tarde, a sor Juana. Las semejanzas son turbadoras: Cristo y el Hombre esencial no se enamoran de su sombra, como el ignorante Narciso que no sabe quién es; al contrario: siendo la sabiduría misma, al enamorarse de su imagen divina también se enamoran de algo que no es ella y que es mortal: la Naturaleza. Pero hay una diferencia capital, la gran línea de separación entre el hermetismo neoplatónico y el cristianismo: el Hombre esencial del *Pimandro* cae en la Naturaleza, mientras que Cristo la redime. Pesimismo gnóstico y optimismo cristiano.

El divino Narciso es un maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas. A la profundidad y complejidad del pensamiento corresponde la belleza del lenguaje y la perfección de la concepción teatral. A pesar de la complejidad del tema y del pensamiento, no se abusa del lenguaje cul-

⁹ *Pimandro* (tratado primero, 12-15). Me sirvo de la edición del *Corpus Hermeticum* de A. D. Nock y A. J. Festugière, París, 1945-1954.

terano como en *Amor es más laberinto*. La escena de la tentación de Jesús, transpuesta en un romance al modo erótico-pastoril, posee una fluidez que, dice con acierto Méndez Plancarte, hace pensar en el Lope de las barquillas que navegan en el mar de los amores y los celos. Este romance es una adaptación de otro de Calderón con el mismo tema; sor Juana logra el milagro de aligerar los pesados versos del elocuente don Pedro y volverlos agua. Eco muestra a Narciso sus riquezas:

Mira en cándidos copos
la leche que, al cuajarse,
afrenta a los jazmines
de la aurora que nace.

Mira, de espigas rojas,
en los campos formarse
pajizos chamelotes ¹⁰
a las olas del aire.

La escena en que la Naturaleza Humana, guiada por la Gracia, descubre la fuente en donde será María concebida sin pecado, es otro pasaje de poesía transparente. Reaparece la lira de seis versos, usada por sor Juana en otras composiciones, con un endecasílabo final que se bifurca en cuatro miembros:

¡Oh, siempre cristalina,
clara y hermosa fuente:
tente, tente;
reparen mi rüina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivíficas, lustrosas!

La Naturaleza Humana, que no ha perdido enteramente la memoria de su origen y de su primer amor, a pesar de la larga historia de sus infidelidades y traiciones, anda errante por los montes en busca de su amado. La paráfrasis del *Cantar de los cantares* es menos pura e intensa que la de San Juan de la Cruz pero, en su opulencia suntuosa, es

¹⁰ *Chamelote*: tela de seda prensada con tal arte que sale ondeando el color y formando una figura como las que usan los pintores para expresar las ondas... (*Diccionario de Autoridades*).

memorable la descripción “de las señas del amado”, osada combinación de Ovidio y de la Biblia:

los ojos de paloma que enamora
y en los raudales transparentes mora;
mirra olorosa de su aliento exhala;
las manos son al torno y están llenas
de jacintos, por gala,
o por indicio de sus graves penas:
que si el jacinto es Ay, entre sus brillos
ostenta tantos Ayes como anillos.

La canción de Narciso en busca de la oveja perdida es otra paráfrasis bíblica. Es un fragmento que hace pensar en Lope de nuevo, más que en San Juan de la Cruz. La mención de las “cisternas viejas” introduce, en un paisaje abstracto, un elemento concreto. Sor Juana consigue lo más difícil: unir, sin esfuerzo, lo real y lo, alegórico:

Ovejuela perdida,
de tu dueño olvidada,
¿adónde vas errada?
Mira que dividida
de mí, también te apartas de tu vida.
Por las cisternas viejas
bebiendo turbias aguas...

Eco sorprende a Narciso inclinado sobre la Fuente de agua pura en la que contempla, en la imagen de la Naturaleza Humana, que está escondida entre las yerbas y juncos de la orilla, a su propia imagen. El furor de Eco es tal que, como en la fábula pagana, pierde el habla y únicamente puede repetir la palabra final de lo que dicen sus acompañantes, Soberbia y Amor Propio. Simbolismo dentro del simbolismo, recurso predilecto de Calderón y también de sor Juana: Eco reúne todas las palabras que ha repetido y forma así una frase entrecortada que resume la situación. *Tengo-pena-rabia / de ver-que-Narciso / a un-ser-quebradizo / quiere*. Dos trastornos del habla gemelos y enemigos: el descenso del Espíritu desata las lenguas de los fieles y suscita el don prodigioso que San Pablo llama “don de lenguas” y los modernos *glosolalia*; los celos, la cólera y la envidia —experiencia por todos conocida— nublan el en-

tendimiento y atan y enredan nuestra lengua: tartamudeo. Los "ecos", que parecían exclamaciones de aprobación a la vida en varias loas, en *El divino Narciso* son una malla de aire y ruido que encierra, en sus repeticiones, a la Intelligencia caída.

En otra escena Narciso, en busca de la oveja perdida, habla a solas consigo mismo y oye de pronto una voz que repite lo que dice. Es Eco, escondida en la maleza. Dúo alucinante pues el Espíritu divino se oye en el eco del Demonio:

¿Mas quien, en el tronco hueco,

Eco

con triste voz y quejosa,

quejosa

así a mis voces responde?

responde

¿Quién eres, oh voz; o dónde

te ocultas, de mí escondida?

¿Quién me responde afligida?

(Los dos:) *Eco quejosa responde.*

Después de esta escena, el divino Narciso se tiende junto a la Fuente y expira. Al morir dice un soneto que, de nuevo, es una paráfrasis del Evangelio. El soneto tiene una particularidad: el "encabalgamiento" de muchos versos, un recurso no muy favorecido por los poetas del XVII. Sin duda sor Juana se propuso así subrayar el lenguaje del moribundo:

Ya licencia a la muerte doy: ya entrego
el alma, a que del cuerpo la divida,
aunque en ella y en él quedará asida
mi deidad...

La canción de la Naturaleza Humana llorando la muerte de su amado, antes de que la Gracia le anuncie su resurrección, bajo el "cándido disfraz" de la flor que llamamos Narciso, es un canto diáfano:

Ninfas habitadoras
de estos campos silvestres,
unas en claras ondas
y otras en troncos verdes,
¡sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad su muerte!

La obra teatral de sor Juana, la profana y la sagrada, gira en la órbita de Calderón. Sus comedias, sus loas y sus autos sacramentales son planetas y satélites del poeta español pero *El divino Narciso* brilla con luz propia. Género híbrido, el auto sacramental está muy lejos de la sensibilidad moderna, a pesar del carácter simbólico de gran parte del teatro moderno. Sin embargo, unas cuantas obras, cuatro o cinco, lo redimen y le otorgan esa actualidad fuera del tiempo que es el signo de la verdadera poesía. Entre ellas, al lado de *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* y *La cena de Baltasar*, está *El divino Narciso*, alianza sorprendente y osada de complejidad intelectual y pureza lírica.

6. "PRIMERO SUEÑO" ¹

A PESAR de su extremado carácter intelectual, *Primero sueño* es el poema más personal de sor Juana; ella misma lo dice en la *Respuesta*: "no me acuerdo de haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman *El sueño*". El diminutivo no debe engañarnos: es su poema más extenso y ambicioso. Se desconoce la fecha de su composición. Apareció publicado por primera vez en el segundo tomo de las *Obras* en 1692, pero por lo que ella dice ya desde antes era conocido y comentado. Debe de haber sido escrito alrededor de 1685, cuando se acercaba a la cuarentena: es un poema de madurez, una verdadera confesión, en la que relata su aventura intelectual y la examina. En la *Respuesta* (1690) el poema se llama *El sueño*, a secas; en la edición de 1692 el título se alarga: *Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*. Es difícil que el editor se hubiese atrevido a añadir el adjetivo, *primero*, sin mediar una indicación de la autora. Tal vez ella tenía pensado escribir un *Segundo sueño* y de ahí la alusión a Góngora, autor de dos *Soledades*, la *primera* y la *segunda*. Sin embargo, algunos críticos piensan que el poema es una totalidad autosuficiente y que ni necesita una segunda parte ni sor Juana tuvo intención de escribirla: el adjetivo *primero* es una intromisión impertinente de los editores. No lo creo y más adelante diré por qué.

¿*Primero sueño* es una imitación de las *Soledades*? Sólo en el sentido más arriba indicado. ¿Y como obra poética? La influencia de Góngora ha sido señalada por muchos, desde el padre Calleja.² Por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario, *Primero sueño* es un poema gongorino. Lo es, además, por el uso reiterado del hipérba-

¹ Conservo el título tal cual aparece en las ediciones antiguas, aunque el uso moderno aconseja escribir: *Primer sueño*.

² Eunice Joiner Gates, "Reminiscences of Góngora in the works of sor Juana Inés de la Cruz" (*P.L.M.A.*, núm. 54, septiembre-octubre, 1939); Emilio Carilla, "Sor Juana, ciencia y poesía: el *Primero sueño*" (*Revista de Filología Española*, núm. 36, julio-diciembre de 1956); Alfonso Méndez Plancarte, *El sueño*, México, 1951; José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México, 1960.

ton, que invierte el orden normal de la frase procurando ajustarla al patrón del latín. Asimismo, en unos pocos pasajes hay reminiscencias de Góngora. Dicho esto, hay que agregar: las diferencias son mayores y más profundas que las semejanzas. Por genio natural, sor Juana tiende más al concepto agudo que a la metáfora brillante; Góngora, poeta sensual, sobresale en la descripción —casi siempre verdaderas recreaciones— de cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de sor Juana son más para ser pensadas que vistas. El lenguaje de Góngora es estético, el de sor Juana es intelectual. El mundo de Góngora es un espacio henchido de colores, formas, individuos y objetos particulares; las dos *Soledades* son dos silvas descriptivas: el mar y el campo, sus trabajos y sus fiestas. *Primero sueño* también es una silva pero no es una descripción sino un discurso y su tema es abstracto; sus frases se prolongan en incisos y paréntesis, recurso aprendido en Góngora que la poetisa usa con un propósito distinto: no para describir sino para contar un cuento único, en el que cada episodio es una experiencia espiritual. En Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro. En lugar de la profusión de objetos y formas de las *Soledades*, el mundo deshabitado de los espacios celestes. La naturaleza —mar, monte, río, árboles, bestias— desaparece, transformada en figuras geométricas: pirámides, torres, obeliscos. La tentativa poética de Góngora consiste en substituir la realidad que vemos por otra, ideal; el poeta andaluz no pone en duda a la realidad: la transfigura. La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma.

¿Poesía intelectual? Más bien: poesía del intelecto ante el cosmos. En este sentido, podría decirse que *Primero sueño* es una extraña profecía del poema de Mallarmé: *Un coup de dés n'abolira le hasard*, que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior. El parecido es más impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída:

la visión se resuelve en no-visión. El mundo de Mallarmé es el de su época: un cosmos infinito o transfinito; aunque el universo de sor Juana es el universo finito de la astronomía ptolemaica, la emoción intelectual que describe es la de un vértigo ante el infinito. Suspendida en lo alto de su mental pirámide hecha de conceptos, el alma encuentra que los caminos que se le abren son abismos y despeñaderos sin fin. En *Primero sueño* aparece un espacio nuevo y distinto, desconocido lo mismo por fray Luis de León y los neoplatónicos del XVI que por los poetas del XVII, Quevedo, Góngora o Calderón. El espacio de los primeros era el concierto de las esferas, trasunto visible, aunque inaudible, de la presencia divina. El de los segundos era la realidad accidentada que perciben nuestros sentidos: un *aquí*; o un concepto teológico: un *más allá*. El espacio que nos revela sor Juana no es un objeto de contemplación sino de conocimiento; no es una superficie que recorren los cuerpos sino una abstracción que pensamos; no es el más allá celeste o infernal sino una realidad rebelde al concepto. El alma está sola, no frente a Dios sino ante un espacio sin nombre y sin límite.

El título del poema (*Sueño*) ha producido no pocas confusiones. Reyes se asombra ante "los lechos de la subconciencia" y se pregunta: "¿se han asomado los suprarrealistas a los sueños de sor Juana?" Chávez habla de "poesía caótica" y Méndez Plancarte ve en el poema un mundo "confuso, como el de los sueños". Casi todos creen que se trata de un poema "soñado" y recuerdan el pasaje de la *Respuesta* donde sor Juana cuenta que a veces resolvía problemas en sueños. Pero su poema es demasiado arquitectónico y complejo para ser confundido con un "sueño", en el sentido que hoy se da a esta palabra. Basta con acudir a la excelente y sucinta descripción del padre Calleja para desvanecer cualquier semejanza del poema con los sueños de que hablan Reyes y los otros: "Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone; no pude, ni aun divisas por categorías ni aun sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté." Es claro que usamos la palabra *sueño* para nombrar experiencias distintas: el acto de dormir, las imágenes fantásticas e irracionales que vemos mientras

dormimos, la facultad psíquica o fisiológica que produce esas imágenes, los deseos, las ambiciones, las ensoñaciones y, en fin, la rara experiencia que refiere sor Juana. Nuestras confusiones aumentan porque en castellano, a diferencia del francés, como ejemplo próximo, la palabra *sueño* denota lo mismo *rêve* que *songe*. Sor Juana y su época tenían una idea más clara de todo esto. En un libro que sin duda ella frecuentó, el comentario de Macrobio al sueño de Escipión, se distinguen cinco clases de sueños y dos de ellos —la pesadilla (*enypnion*, *insomnium*) y la aparición (*phantasma*, *visum*)— son de la misma índole de los que contamos a nuestros amigos y a los psicoanalistas.³ Para la Antigüedad estos sueños eran engañosos y sin valor.

El poema de sor Juana cuenta la peregrinación de su alma por las esferas supralunares mientras su cuerpo dormía. La tradición del viaje del alma durante el sueño corporal es tan antigua como el chamanismo. Es una creencia que, a pesar de su inmensa antigüedad, requiere como suposición básica una distinción radical entre lo que llamamos alma y lo que llamamos cuerpo. En la historia del pensamiento y la poesía de Occidente esta concepción del alma y el cuerpo como dos entidades independientes y separables fue formulada con extraordinaria claridad por Platón y sus discípulos y continuadores. Para los griegos homéricos el cuerpo y el alma, *soma* y *psiquis*, eran consubstanciales; en la *Iliada* y la *Odisea*, las almas de los muertos no son propiamente espíritus, en el sentido actual de la palabra, sino *sombras*, es decir, entidades compuestas por una materia más tenue que la del cuerpo. Lo mismo ocurría con la noción de espíritu (*pneuma*): era un soplo. La idea del alma como una realidad diferente del cuerpo y separable de éste fue, dice Rohde, “una gota de sangre extranjera en el cuerpo de la cultura griega”. Esa gota de sangre, aventura Dodds, fue probablemente escita o tracia.⁴ A través de Pitágoras y Empédocles, llegó a Platón y de Platón, en un largo y sinuoso trayecto que se confunde con la historia espiritual de Occidente, hasta nosotros.

³ Macrobius Ambrosius Theodosius, *Commentary on the Dream of Scipio*, translated with an Introduction and Notes by William Harris Stahl, Columbia University Press, Nueva York, 1952.

⁴ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, 1963.

El fundamento de esta creencia es un dualismo estricto (atemperado por Aristóteles y después por la escolástica): el alma, por ser de naturaleza distinta del cuerpo, puede separarse de su envoltura carnal en momentos excepcionales, como el éxtasis y ciertos sueños. Las visiones son esas realidades supralunares que el alma ve en su viaje espiritual. Hay una relación de oposición entre el alma y el cuerpo: la primera es más activa cuando el cuerpo lo es menos y viceversa. Jenofonte dice: "al dormir el cuerpo, el alma revela con mayor claridad su naturaleza divina [...] el alma se libera del cuerpo en el sueño". El alma despierta cuando el cuerpo duerme. De ahí que los estados intensamente corporales —los ejercicios físicos, el trabajo manual, la sexualidad— no sean espirituales y que, en cambio, la vida del espíritu sea pasiva y sedentaria. Acción: el cuerpo y los sentidos; contemplación: el alma y sus facultades superiores. Así, el alma es una prisionera del cuerpo, idea que la Iglesia siempre vio con desconfianza y que nunca aprobó. Sin embargo, la influencia del platonismo fue tal que esta creencia jamás desapareció del todo y figura en formas más o menos atenuadas en muchos místicos y filósofos cristianos. Otra consecuencia de este dualismo: el sueño y el trance extático duplican, en forma transitoria e incompleta, a la muerte: mientras duran, el alma se libera del cuerpo y vuela. Esta es la tradición en que se inserta *Primero sueño*.

En la Antigüedad los sueños en que el alma viaja mientras el cuerpo duerme eran vistos con especial reverencia y Festugière señala que durante los siglos II y III abundan los textos que relatan esta clase de experiencias. Eran llamados "sueños de anabasis": expediciones al mundo del espíritu. Cada época ha modificado el género —porque se trata de un género literario y filosófico— adaptándolo a sus necesidades específicas, a su ideología y a su sensibilidad. En la Edad Media el viaje del *spirito peregrino* alcanza su forma más plena, compleja y perfecta en la *Divina comedia*. El Renacimiento y la Edad Barroca modificaron al género. En unos casos lo convirtieron en tema de sátiras políticas y religiosas, como el viaje de Donne a la Luna, feroz ataque a los jesuitas (*Ignatius, His Conclave*); en otros, el viaje espiritual se transformó en expedición astronómica,

como el *Somnium* de Kepler y, después, el *Iter exstaticum* de Kircher. Sor Juana recoge esta tradición pero no escribe un relato de viaje en prosa sino un poema filosófico. En ciertos puntos sor Juana se aparta substancialmente de sus predecesores, al grado de que puede decirse que *Primero sueño* es, simultáneamente, prolongación y ruptura de la tradición del viaje del alma durante el sueño. Es la última expresión de un género y la primera de uno nuevo. En esto consiste la significación universal de su poema, hasta ahora increíblemente ignorada. Pero antes de tocar este punto, conviene detenerse un momento en los autores que probablemente influyeron en la elaboración de *Primero sueño*.

En primer término hay que subrayar la absoluta originalidad de sor Juana, por lo que toca al asunto y al fondo de su poema: no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero sueño*. Tampoco encuentro antecedentes en los siglos anteriores. Es claro que el poema no tiene la menor relación con obras satíricas como los *Sueños* de Quevedo ni con alegorías morales y filosóficas a la manera de *La vida es sueño* de Calderón. Herrera escribió una canción *Al sueño* y otra Quevedo. El sueño de Herrera, "de adormideras coronado", no es sino el estado reparador que hace cesar las preocupaciones y las zozobras de la vigilia: el sueño como dormir. Lo mismo sucede con el de Quevedo; atormentado por sus amores y sus remordimientos, el poeta padece insomnio y así le promete al sueño que, "si le quita su desvelo", ha de desvelarse "sólo en celebrarlo". Lupercio Leonardo de Argensola tiene también un soneto, no al sueño sino en contra suya: "Imagen espantosa de la muerte". Nada menos parecido al poema de sor Juana. En su valioso estudio *El "Sueño" de sor Juana Inés de la Cruz* (Londres, 1977), Georgina Sabat de Rivers ha hecho un análisis muy completo de los tópicos literarios, mitológicos, religiosos, histórico-legendarios y científicos del poema. La investigadora norteamericana piensa que sor Juana se inspiró sobre todo en un poema de Francisco de Trillo y Figueroa: *Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro*. Aunque son innegables los parecidos que ha descubierto Sabat de Rivers, hay que decir que estas afinidades pertenecen a lo que se

llama "semejanzas de época y estilo": menciones mitológicas y descripciones de la noche y el alba en las que ambos poetas recurren a los repertorios alegóricos y emblemáticos en boga durante el siglo XVII. En cambio, los temas de los dos poemas no pueden ser más distintos: la noche de Trillo y Figueroa es la de un insomnio amoroso mientras que la de sor Juana relata un "sueño de anabasis", un viaje espiritual.

En la segunda égloga de Garcilaso —el poema más enigmático del Renacimiento español— hay un extraño pasaje sobre el sueño. A diferencia del sueño de los otros poemas que he citado, el que aparece en estos versos es una potencia ambigua. Es el dormir reparador y que da olvido al ánima triste o abatida pero también es el poder misterioso que engendra fantasías engañosas y quimeras. Es el sueño que miente y se disipa "con prestas alas por la ebúrnea puerta". Garcilaso repite así la distinción tradicional de los antiguos entre los sueños que entran por las puertas córneas (los verdaderos) y los que entran por las de marfil (los engañosos). El comentario de Herrera sobre este pasaje posee un gran interés pero es, sobre todo, una descripción del sueño como fenómeno fisiológico. Sin embargo, se detiene brevemente en cierto tipo de sueños que, inspirados por los astros y por otras causas, "mueven y despiertan la imaginación y la fantasía del que duerme [...] y lo hacen ver cosas conformes a la disposición de los cuerpos celestes".⁵ En esta categoría podría entrar el poema de sor Juana, salvo que ella no hace la menor alusión a la influencia de los astros. De todos modos, la nota de Herrera es demasiado breve para considerarla como un antecedente de un poema de la extensión y complejidad de *Primero sueño*.

En un brillante y corto ensayo que precede a su traducción al alemán de *Primero sueño*, Karl Vossler apuntó un precedente que sin duda influyó directamente en la elaboración del poema: el viaje astronómico de Kircher (*Iter extaticum*). Otros autores citaron el sueño de Escipión que relata Cicerón en *De Republica* y el comentario del neoplatónico Macrobio. Pero Vossler y los otros sólo mencionan de paso estos precedentes, sin detenerse a estudiarlos y ana-

⁵ Cf. A. Gallegos Marrell, *Garcilaso y sus comentaristas*, Granada, 1966.

lizarlos. Robert Ricard, en un lúcido ensayo sobre *Primero sueño*, tuvo el gran mérito de mostrar la relación entre el poema y la tradición de los viajes del alma durante el sueño, a la que pertenece el *Somnium* de Escipión y, asimismo, el conjunto de doctrinas y revelaciones recogidas en el *Corpus hermeticum*.⁶ Ricard indicó que sor Juana conocía de segunda mano la literatura hermética de la Antigüedad y sugirió que el neoplatonismo del poema venía probablemente de León Hebreo y de sus *Diálogos de amor*. Pero no hay huellas de platonismo erótico en el *Primero sueño*. Ricard también aludió a la primera elegía de Garcilaso, en cuya parte final algunos tercetos son un reflejo de la descripción que hace Cicerón de los héroes en el cielo pagano. Demasiado vago y, sobre todo, demasiado alejado del tema de sor Juana.

Este rápido examen comprueba que Vossler y Ricard hicieron, cada uno por su parte y de manera independiente, contribuciones esenciales para la mejor comprensión de *Primero sueño*.

El primero por su mención de Kircher y su viaje astronómico, el segundo por la identificación del poema como un texto perteneciente a la tradición de los "sueños de anabasis" de los primeros siglos de nuestra era. Estas indicaciones permanecieron aisladas durante años; a mí me tocó atar los cabos y mostrar que la tradición hermética

⁶ Vossler dedicó dos ensayos a sor Juana, *Die Zehnte Muse von México*, Munich, 1934, y *Die Welt im Traum*, que precede a la traducción de *Primero sueño*, Berlín, 1941. El primero (*La Décima Musa de México*) fue recogido en el volumen de Vossler *Escritores y poetas de España* (traducción de Carlos Clavería), Buenos Aires, 1947; el segundo (*El mundo en el sueño*) en la edición de Juan Carlos Merlo de *Primero sueño* (traducción de Gerardo Moldenhauer), Buenos Aires, 1953. El sueño de Escipión es el único fragmento superviviente del libro sexto de *De Republica*; llegó hasta nosotros gracias al comentario de Macrobio. Hay varias traducciones al español; uso la vieja pero sabrosa versión de Francisco Navarro y Calvo (Madrid, 1884). Sobre el sueño de Escipión, además del comentario de Macrobio y del ensayo de Harris Stahl, ya citados, véase el libro de Pierre Boyancé: *Études sur le songe de Scipion*, París, 1936. El ensayo de Robert Ricard (*La Poésie Savante: "El sueño", deuxième leçon*) es una de las conferencias que impartió el historiador francés sobre sor Juana en París, en 1957. Han sido recogidas en una edición mimeográfica: *Une poétesse mexicaine du XVII^e siècle*.

ca, de la que es parte esencial la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales, llegó hasta sor Juana a través de Kircher y, subsidiariamente, de los tratados de mitología de Cartario, Valeriano y otros.⁷ Pero habría sido imposible llegar a esta conclusión sin los trabajos de Frances A. Yates, que ha estudiado la tradición hermética moderna desde su reaparición en la Florencia de Cosme de Médicis, a finales del siglo xv, hasta su influencia en la Alemania del siglo xvii en el movimiento de los rosacruces y, en sentido opuesto, entre algunos miembros de la Compañía de Jesús. La historiadora inglesa ha mostrado que el padre Atanasio Kircher fue uno de los últimos representantes del hermetismo en el siglo xvii. Aunque tajante, esta afirmación es substancialmente cierta: el mismo Kircher y su discípulo Schott tuvieron que defenderse más de una vez de la acusación de seguir demasiado de cerca las "doctrinas impías" de Hermes y sus seguidores.

En el segundo capítulo de *Iter exstaticum*⁸ (*Del camino*

⁷ La primera formulación de las ideas que expongo en este capítulo data de 1971, durante un curso sobre sor Juana impartido en la Universidad de Harvard y repetido en 1973 y en 1975. Estas ideas y observaciones adoptaron forma casi definitiva —substancialmente la misma de este capítulo— en una conferencia (la quinta) de una serie sobre *Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y su obra*, en 1974, en El Colegio Nacional de México.

⁸ Hay tres ediciones. La primera: *Itinerarium exstaticum*, Roma, 1656. Las dos siguientes cambian ligeramente el título: *Iter exstaticum*, Würzburg, 1660, e *Iter exstaticum*, Nuremberg, 1671, ambas anotadas y con escolios del discípulo de Kircher, el padre Gaspar Schott. He usado una copia microfilmada de la tercera edición (1671). Aprovecho esta oportunidad para agradecer a mi amigo, el poeta Rubén Bonifaz Nuño, su traducción del capítulo segundo. Vale la pena reproducir, así sea parcialmente, el título de la portada: *Viaje extático celeste del reverendo padre Anastasio Kircher, de la Compañía de Jesús, en el cual, con nuevas hipótesis se expone, conforme a la verdad, la obra del mundo [...] a través del velo de un fingido raptó, siendo los interlocutores Cosmiel y Teodidacto [...] Con el asentimiento del autor, la obra fue ilustrada con preludios y escolios [...] expurgada de aquellos errores que en la primera edición romana se habían introducido, por el padre Gaspar Schott, de la Compañía de Jesús...* Me pregunto si la primera edición calificaba al raptó extático de fingido. En cuanto a los "errores": se refiere a las acusaciones de sostener teorías semejantes a las de Bruno y otros sobre la infinitud del universo y la pluralidad de mundos habitados.

a la Luna) se relata un curioso sucedido, con el que comienza el viaje por las esferas celestes: Teodidacto, transparente careta tras la que se oculta el padre Kircher, es invitado a un concierto privado que le ofrecen tres músicos romanos. Ante la maestría de los tres artistas, Teodidacto se siente arrebatado como "si todas las cosas conspirasen para acrecentar la intensa armonía del universo". Un poco después, un día en el que "las especies de la dicha sinfonía agitaban su ánimo con varias imágenes de fantasmas [...] de repente, como abatido por un grave sopor [...] se sintió derribado en una planicie vastísima". Entonces "apareció un varón de insólita constitución", alado, aterrador y hermoso, que al punto lo tranquilizó diciéndole: "soy Cosmiel, ministro del Dios altísimo y del mundo. Levántate, no temas, Teodidacto; fueron escuchados tus deseos y he sido enviado para mostrarte, cuanto es permitido al ojo hecho de carne mortal, la suma majestad de Dios Óptimo Máximo, que resplandece en sus obras..." Así comienza el viaje de Teodidacto por los espacios siderales, durante un sueño extático producido por la música. Gaspar Schott, editor del libro y discípulo de Kircher, añade en un escolio que el éxtasis no fue "ficción sino historia verdadera", que él conoció personalmente a los tres músicos (da sus nombres) y que "el sueño ocurrió la noche siguiente a la del concierto". Teodidacto-Kircher, guiado por Cosmiel, visita los planetas, los cielos superiores y el firmamento de las estrellas fijas. "Cada estrella está gobernada por una Inteligencia [...] que la mueve en su órbita predestinada." Cosmiel guía a Teodidacto siguiendo fielmente en su viaje la astronomía de Tycho Brahe, un sistema en el que los planetas y las estrellas giran alrededor del Sol mientras éste y la Luna giran en torno a la Tierra.

El libro de Kircher es un híbrido. Su forma viene de la literatura hermética y neoplatónica del viaje del alma, su saber astronómico es el de Brahe —un compromiso entre la vieja astronomía y la nueva— y sus noticias sobre los planetas y las estrellas son una mezcla de conocimientos reales, fantasías, hipótesis descabelladas y auténtico sentimiento religioso. El relato obedece a un patrón literario que alcanza su forma final hacia el siglo II después de Cristo. Es el período de la declinación del racionalismo antiguo y

del ascenso de los cultos oscuros; abundaron entonces las revelaciones de profetas, demiurgos y divinidades. "Es natural —dice Festugière— que unas creencias de tal modo difundidas hayan creado un cierto número de ficciones literarias para expresar las distintas modalidades del don divino." Es inútil preguntarse "en cada caso de estos *logos* de revelación, si el autor es sincero o si se limita a reproducir una ficción literaria que el público acoge con avidez". Festugière subraya la actitud ambigua de los autores de esos relatos de revelaciones recibidas durante un sueño extático: "aunque hablan de éxtasis y de ascensión celeste, tienen clara conciencia de que no se trata de un hecho real sino de un fenómeno psicológico".⁹ El neoplatónico judío Filón dice que esos magos y profetas "acompañan con el espíritu al Sol, a la Luna y al coro de los planetas en sus movimientos pues, aunque están atados al suelo por sus cuerpos, sus almas tienen alas". El libro de Kircher repite esta actitud ambivalente: en la portada se habla de "un fingido rapto" pero en el texto mismo Teodidacto da por real su éxtasis y Schott lo atestigua indicando hasta su fecha: una noche después del concierto de los tres músicos italianos.

No es ésta la única ni la más importante semejanza entre el éxtasis de Kircher y los relatos de los viajes del alma. Las revelaciones de un dios, un ángel o un demiurgo ocurren siempre después de que el sujeto cae en un pesado sueño (el "grave sopor" de Teodidacto); entonces ve una figura divina, oye una voz y, a veces, sube a los cielos superiores guiado por la deidad o por el mensajero celeste. La visión de Hermes, en el primer tratado del *Corpus hermeticum*, se ajusta rigurosamente a este orden:

Un día en el que meditaba sobre los seres y mi pensamiento vagaba por las alturas, mientras que mis sentidos corporales estaban aherrojados, como sucede a aquellos poseídos por un sueño pesado, sea por el exceso de comida o por una gran fatiga física, me pareció que se presentaba ante mí un ser de un tamaño inmenso que, llamándome por mi nombre, me

⁹ A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, París, 1944 (primer tomo, cap. IX: *Les fictions littéraires du logos de révélation*).

dijo [...] Soy Pimandro, el *Nôus* de la soberanía absoluta. Yo sé qué deseas: yo estoy en todas partes contigo...

No necesito señalar todo lo que separa a este texto realmente religioso del relato meramente literario de Kircher. Pero el orden retórico que ambos siguen es el mismo. Otro tanto sucede con la narración que Cicerón pone en boca de Escipión el Joven, aunque éste, al fin romano, sea menos majestuoso que Hermes y más sobrio que Teodidacto. El caudillo refiere que, en su juventud, en África, después de una cena copiosa y una conversación que se prolongó hasta avanzada la noche con el rey Masinisa, que había sido amigo de su abuelo Escipión el Mayor o el Africano,

caí en un sueño más profundo que de ordinario. Presentóse entonces a mi espíritu, preocupado todavía por el asunto de nuestros diálogos, una aparición [...] Era el Africano, con sus propias facciones, que más conocía por la contemplación de su retrato que por haberlo visto. Reconocíle en el acto y experimenté repentino estremecimiento, pero él me dijo: "Tranquilízate, Escipión, y graba en la memoria lo que voy a decirte..."

Éstos fueron, probablemente, los textos en que se inspiró sor Juana. Fue lectora asidua de Kircher y en sus escritos cita varias veces a Cicerón y Macrobio: sin duda los conoció y estudió. En sus especulaciones musicales hay más de un eco del comentario de Macrobio al sueño de Escipión. En cuanto a la visión de Hermes y su diálogo con Pimandro: los autores de los libros de mitología a que era tan aficionado aluden a este tema con frecuencia; Kircher no sólo cita los tratados del *Corpus hermeticum* en *Oedipus Aegyptiacus* sino que transcribe varios fragmentos. Sin embargo, el sueño de sor Juana no se ajusta al esquema tradicional. La primera diferencia es de orden formal: los sueños que relatan el ascenso del alma a las esferas celestes están escritos en prosa, mientras que el de sor Juana es un poema. La prosa es el lenguaje de la historia. Por eso, como para garantizarnos su veracidad histórica, los autores de los Evangelios usaron la forma de la prosa. Era una manera de decir que lo que referían eran sucedidos reales. El verso, en cambio, es la forma predilecta de la ficción

poética y de ahí que *Primero sueño* deba leerse no como el relato de un éxtasis real sino como la alegoría de una experiencia que no puede encerrarse en el espacio de una noche sino en el de las muchas que pasó sor Juana estudiando y pensando. La noche del poema es una noche ejemplar, una noche de noches. La *Respuesta* es el complemento de *Primero sueño*: es un relato en prosa cuyo tema es el mismo del poema —la búsqueda del conocimiento— pero que se despliega no en el espacio de una noche sino de una vida.

La segunda diferencia es el carácter impersonal de *Primero sueño*; su protagonista no tiene nombre ni edad ni sexo: es el alma humana. Hasta la última palabra del último verso (quedóse *el mundo iluminado, y yo despierta*) nos enteramos de que esa alma es la de sor Juana. Esta noticia no altera la impersonalidad del poema: las almas, dijo sor Juana una y otra vez, "no tienen sexo". La impersonalidad acentúa el carácter alegórico y ejemplar del poema: no nos cuenta una historia, en el sentido recto de la palabra historia, sino que despliega ante nosotros un modelo, un arquetipo sintético. Toda referencia particular y toda singularidad individual han sido cuidadosamente excluidas del poema. Naturalmente, la pretensión de impersonalidad se quiebra al final: el poema es, simultáneamente, una alegoría y una confesión.

La tercera diferencia es algo más que una diferencia: es una ruptura. Según Macrobio, los sueños que de veras cuentan —a diferencia de las pesadillas y los quiméricos— son de tres clases: el enigmático (*oneiros, somnium*), la visión profética (*horama, visio*) y el sueño oracular (*chrematismos, oraculum*). En los tres tipos interviene siempre un agente sobrenatural —dios, demiurgo, antepasado muerto— que guía al alma en su viaje y la instruye. El análisis que ha hecho Festugière de "las ficciones literarias del *logos* de revelación" coincide con Macrobio: la aparición del demiurgo o del mensajero, al principio del sueño extático, es el punto de partida de la revelación. En el sueño de sor Juana asistimos a la misma sucesión de fenómenos: el cuerpo cae en un pesado dormir, el alma despierta, asciende y contempla el universo. Pero hay una diferencia capital, ya advertida por Ricard: en su sueño no aparece ningún abuelo muerto, ningún Pimandro, ningún Virgilio o Beatriz, ningún

Cosmiel. Así pues, el poema de sor Juana prolonga la antigua tradición del viaje del alma durante el sueño pero, al mismo tiempo, en un punto esencial, la quebranta.

La fractura del orden tradicional en *Primero sueño* es algo más que una simple anomalía literaria. Y es algo distinto: es un signo de los tiempos. Algo acaba en ese poema y algo comienza. Esta ruptura espiritual es de extrema gravedad pues implica un cambio absoluto en las relaciones de la criatura humana con el más allá. El alma se ha quedado sola: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios sobrenaturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los mundos de allá. La ruptura es una verdadera escisión y todavía padecemos sus consecuencias históricas y psíquicas. Hay, además, otra diferencia entre el sueño de sor Juana y el éxtasis tradicional. En *Primero sueño* nos cuenta cómo, mientras dormía el cuerpo, el alma ascendió a la esfera superior; allá tuvo una visión de tal modo intensa, vasta y luminosa, que la deslumbró y la cegó; respuesta de su ofuscamiento, quiso subir de nuevo, ahora peldaño por peldaño, pero no pudo; cuando dudaba sobre qué otro camino tomar, salió el Sol y el cuerpo despertó. El poema es el relato de una visión espiritual que termina en una no-visión. Esta segunda ruptura de la tradición es todavía más grave y radical.

El tema del viaje del alma es un tema religioso y es inseparable de una revelación. En el poema de sor Juana no sólo no hay demiurgo: tampoco hay revelación. Con *Primero sueño* principia una actitud —la confrontación del alma solitaria ante el universo— que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente. Es un tema religioso como el del viaje del alma pero lo es de una manera negativa: es el reverso de la revelación. Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido. De una manera u otra, todos los poetas modernos han vivido, revivido y recreado la doble negación de *Primero sueño*: el silencio de los espacios y la visión de la no-visión. En esto reside la gran originalidad del poema de sor Juana, no reconocida hasta ahora, y su sitio único en la historia de la poesía moderna.

Primero sueño es una silva de novecientos setenta y cinco versos. Esta forma poética —combinación de versos de once y siete sílabas, rimados irregularmente— es a un tiempo estricta y suelta. El poema fluye sin interrupciones ni divisiones fijas: un verdadero discurso. El ritmo es lento aunque en algunos pasajes, según lo pide el texto, se adelanta o se demora. Cada vez que hay un cambio de rumbo o de asunto, la autora tiende puentes verbales para hacer menos brusca la transición. Así, hay zonas que participan de distintos modos, temas y tonalidades. El poema sucede en el espacio de una noche y sus cambios son análogos a las insensibles variaciones de la sombra, la luz y la temperatura, de la caída del Sol a su aparición por el Oriente. Este es uno de los grandes aciertos artísticos de sor Juana: del mismo modo que no nos damos cuenta exacta de cómo llegan el anochecer, la medianoche o la madrugada, así el poema transcurre en largos períodos hasta que, de pronto, la luz indecisa del amanecer se cuela por la ventana. Por todo esto, es artificial dividirlo en partes y secciones; al mismo tiempo, es indispensable. El recurso es legítimo a condición de no olvidar que en el texto las divisiones nunca son tajantes y que hay una continua interpenetración de temas y motivos. A lo largo del poema combaten, no de una manera explícita sino tácita, dos series de oposiciones: la noche y el día, el cuerpo y el alma. Sus relaciones, a veces tajantes y otras veladas, constituyen lo que podría llamarse la substancia del poema.

Los críticos no se han puesto de acuerdo en el número de partes que constituyen el poema: Méndez Plancarte dice que son doce, Chávez que son seis, Gaos las reduce a cinco y Ricard a tres. Vossler ve al poema como un fluir continuo. Esta era la idea de Calleja. Yo me inclino por la división tripartita, aunque mis partes son distintas a las de Ricard: *El dormir*, *El viaje* y *El despertar*. Uso la palabra dormir en lugar de sueño para acentuar la diferencia entre el sueño extático y el sueño ordinario. En la primera parte del poema sor Juana no describe el sueño o los sueños del mundo y del cuerpo sino su pesado dormir. Estas tres partes se subdividen en siete, que son los elementos básicos del poema. La primera parte se desdobra en *El dormir del mundo* y *El dormir del cuerpo*; la tercera, a su vez, se

bifurca en *El despertar del cuerpo* y *El despertar del mundo*; la segunda, el viaje o sueño propiamente, se subdivide en tres: *La visión*, *Las categorías* y *Faetón*. Hay una perfecta correspondencia entre la primera sección y la séptima, entre la segunda y la sexta: el dormir y el despertar respectivamente del mundo y del cuerpo humano. En el interior de esta suerte de reloj de arena que forman estas cuatro

partes $\overset{6}{\underset{1}{\sum}} \overset{7}{\underset{2}{\sum}}$ el viaje del alma traza un triángulo: el ascenso del alma y su visión, su caída y su tentativa por trepar la pirámide del conocimiento peldaño tras peldaño, sus dudas y el ejemplo del héroe Faetón.¹⁰

¹⁰ Ya escrito este libro, José Pascual Buxó publicó un sugestivo ensayo: "*El sueño* de sor Juana. Alegoría y modelo del mundo" (*Sábado*, México, 15 de agosto de 1981). Buxó acepta también la división tripartita del poema. Indica que corresponde a un "modelo del mundo" medieval prolongado por la tradición renacentista: "las tres partes de *El sueño* se ajustan a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la Tierra, la del Sol y los planetas, la del empíreo) que resultan ser homólogas de las partes del cuerpo humano", la inferior, en que tienen su asiento los órganos de la generación, la intermedia —el corazón y los pulmones, sede de los espíritus vitales— y la superior, la cabeza, "simulacro del mundo espiritual". Buxó sólo analiza la primera parte del poema y encuentra que sor Juana, para describir la noche en el mundo subterráneo, se sirve de emblemas corrientes en su época —por ejemplo, en Saavedra Fajardo— conforme al patrón del célebre libro de Alciato: *Emblemata*. Asegura asimismo que las otras partes de *El sueño* pertenecen al mismo sistema emblemático. En el poema, concluye, "no sólo se actualiza un considerable número de símbolos sancionados por la tradición humanística [...] sino un modelo neoplatónico del mundo". Buxó tiene razón en subrayar la función capital de los emblemas en *Primero sueño* y sus análisis de los símbolos y figuras alegóricas de la primera parte son perspicaces. Más dudoso me parece ver al poema como una mera representación de un "modelo neoplatónico del universo". La división tripartita del mundo no es exclusiva del neoplatonismo. Además, la segunda parte del poema no corresponde a la zona de los espíritus vitales (corazón y pulmones) ni a la del Sol y las estrellas; tampoco la tercera parte es homóloga del empíreo y, en el hombre, del entendimiento y el intelecto. Finalmente, al concebir el poema como un "modelo" alegórico del cosmos se omite aquello mismo que es su característica esencial: la aventura del alma liberada del cuerpo durante el sueño. Sor Juana nos cuenta una acción, una gesta: las peripecias

Antes de pasar a la descripción del poema, debo hacer una advertencia. La palabra sueño, en el texto, tiene principalmente cuatro acepciones: sueño como dormir; sueño como ensoñación pero no mentirosa sino como visión; sueño como nombre de esa misma visión; y sueño como ambición, deseo o ilusión no realizada. Estos distintos sentidos están encerrados en otro: el sueño es una cesación casi total de las funciones corporales; esta pasividad estimula la actividad del alma. Es un estado próximo al de la muerte; dormir es la muerte provisional del cuerpo y la liberación, también provisional, del alma. El sueño de sor Juana no es el producto desordenado y caótico de la libido, el subconsciente o el instinto: es una visión racional y espiritual. Su sueño es el vuelo del alma libre de las cadenas del cuerpo, no el delirio del cuerpo que ha escapado de la censura de la razón. O sea: es algo radicalmente distinto a lo que es el sueño para Freud y, en general, para la opinión moderna. Para Freud, el sueño pone en libertad al deseo: al instinto, al cuerpo; para sor Juana, el sueño pone en libertad al alma.

El dormir del mundo también podría llamarse *El triunfo de la noche*. Los primeros veinticuatro versos describen una escena extraña: la Tierra lanza una "sombra piramidal" con el propósito de embestir a los cielos superiores y "escalar las estrellas". En general se dice que la noche cae del cielo y que la sombra desciende sobre la Tierra; sor Juana describe el movimiento contrario: la sombra brota de la Tierra y es una proyección suya. La descripción de sor Juana no es realista sino simbólica: la sombra es una emanación de los "negros vapores" que arroja la corrupción terrestre y con los que quiere cubrir la esfera supralunar, región de las inteligencias celestes y los ángeles. En otro pasaje (versos 340-412) se vuelve a hablar de una pirámide pero de luz. Vossler señala que estos cuerpos geométricos tienen "una significación simbólica en el poema": la pirámide luminosa representa el ascenso del alma y está en oposición a la de sombra del principio. Recuerda asimismo que Kircher expone en uno de sus libros que "los egipcios solían distinguir entre una pirámide de luz que desciende del cielo hacia la Tierra y otra de sombra que aspira a elevar el alma en los espacios estelares y en los abismos íntimos. Por esto *Primero sueño* puede llamarse con justicia *épica del espíritu*."

varse hasta el cielo".¹¹ La explicación de Vossler es oportuna y sólo habría que agregar que, en el poema de sor Juana, esta oposición entre las dos pirámides, la luminosa y la sombría, asume la forma de un combate: las huestes de la noche asaltan al cielo. Sobre el significado negativo que da sor Juana a la pirámide de sombra no hay la menor duda: la llama "funesta". Es la imagen del mundo sublunar, donde imperan el accidente, la corrupción y el pecado.

La noche no llega a las estrellas y apenas si roza la esfera de la Luna. Pero en la región inferior extiende su dominio sobre todos los seres y sólo consiente las "voces sumisas" de los pájaros nocturnos, tan oscuras y graves que ni siquiera interrumpen el silencio. El dualismo de los primeros versos desaparece y en un pasaje de acentuado gongorismo —aunque en blanco y negro— desfilan Nictimene la lechuga, las tres Mineidas convertidas en murciélagos y el búho, ministro de Plutón. El dios Harpócrates —otra reminiscencia egipcia— impone silencio al lúgubre coro. El viento se sosiega; el perro duerme; los peces son dos veces mudos (por peces y por dormidos); Alcione; Acteón, el cazador cazado; el león que duerme con los ojos abiertos; los pajarillos; el águila de Júpiter; todo y todos, sin exceptuar al ladrón y al amante, se han dormido. El sueño reina.

Duermen los cuerpos. Es una ley a la que nadie escapa, ni el rey ni el pescador, ni el papa ni el labriego. El sueño es universal como la muerte: *Somnium imago mortis*. Muerte temporal: "el cuerpo es un cadáver sin alma". Falsa muerte: el cuerpo, "muerto a la vida y a la muerte vivo",

¹¹ El libro es *Obeliscus Aegyptiacus* (1666). En *Oedipus Aegyptiacus* (páginas 115 y 418 del tomo segundo) y en *Musurgia universalis* (página 393 del segundo volumen) aparecen grabados que representan pirámides de luz y sombra que, según Kircher, compendian de modo emblemático la filosofía egipcia. En las cuatro esquinas de los dos grabados del *Oedipus* pueden verse las letras griegas y latinas de Amor y Filo. La tercera ilustración, más compleja, amplifica las dos anteriores y muestra los tres mundos (el angélico, el sideral y el elemental), cada uno dividido en nueve. J. Godwin indica que Kircher tomó el tema de la intersección de las pirámides de luz y sombra de Robert Fludd. Esquema de la figura:



vive una vida inmóvil, secreta. El alma, a la inversa, es inmortal y el sueño del cuerpo la aligera de su pesadumbre material. Aquí comienza la descripción del funcionamiento de los órganos corporales durante el sueño: el corazón, "el miembro rey"; el pulmón, "imán del viento"; el estómago, "templada hoguera del calor humano". La medicina de sor Juana, como su cosmografía y su astronomía son las de su tiempo (en España y en sus posesiones). Méndez Plancarte dice que sigue a fray Luis de Granada. Tal vez. En todo caso, leyó libros de medicina aunque no a Harvey, como supone Vossler. Con mayor verosimilitud Emilio Carilla menciona a Galeno y a sus sucesores. Debe haberse enterado de estas ideas en los manuales de la época, aunque en los retratos de Miranda y Cabrera se ven, en los estantes, volúmenes de Hipócrates, Galeno y otros tomos en latín de anatomía, cirugía y farmacia. Su ciencia médica venía, en realidad, de la filosofía y la teología. Gaos observa que las imágenes de esta sección aluden a las artes mecánicas: el corazón, volante del reloj humano; el pulmón, fuelle; la tráquea, arcaduz. Se pregunta: "¿Las máquinas animales de Descartes?"¹² Me parece, más bien, un eco literario: la poesía del siglo XVII usó y abusó de las metáforas científicas casi tanto como de las mitológicas. Pero la afición de sor Juana a esas imágenes es mayor que la de los otros poetas hispanos; está más cerca, en esto, de Marvell y Donne que de Quevedo y Góngora. Es otro rasgo que la distingue de la tradición hispánica.

¿Cómo se comunica el cuerpo, que aun dormido no cesa de trabajar, con el alma? La teoría de los humores y la de los espíritus vitales, que sor Juana no distingue enteramente en su poema, le sirven para pasar del cuerpo dormido al alma despierta. Los cuatro humores se combinan como los cuatro elementos: lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco forman la sangre, la flema, la bilis y la bilis negra o melancolía. Estos humores pasan por un proceso de purificación hasta llegar al cerebro y de ahí a los "sentidos interiores". Los *espíritus*, por su parte, nacen de la sangre, el calor del hígado los convierte en tenue vapor, se transforman en *espíritus naturales*, pasan después, más refinados, a ser *es-*

¹² José Gaos, "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, núm. 37, México, 1960.

píritus vitales y en el cerebro se convierten en *espíritus animales*. El orden y los nombres cambian en algunos autores pero el proceso es idéntico en todos.¹³ Estos espíritus comunican al alma con el cuerpo pues como dice Donne:

*As our blood labours to beget
Spirits, as like souls as it can,
Because such fingers need to knit
That subtle knot, which makes us man...*

Así pues, durante esa noche del Sueño, el cuerpo enviaba, ya refinados, los espíritus y los humores a los sentidos interiores, que son los encargados de recoger las sensaciones y percepciones de los exteriores (vista, oído, olfato, tacto y gusto), purificarlas y, hechas imágenes, transmitir las al alma racional, para que las considere, las piense y las contemple. Estos sentidos interiores son la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía.¹⁴ Los sentidos exteriores e interiores constituyen el alma sensible (*anima secunda*) y comunican al alma racional (*anima prima*) con el mundo y el cuerpo. A su vez, el alma racional está compuesta de dos facultades, *Ratio* y *Mens*: la Razón o Entendimiento, en relación con el alma sensible, y el Intelecto, que es el órgano de la visión espiritual. El alma sensible, decía Bruno, es una escala de Jacob que nos lleva a la Razón, donde recibimos, "como una sombra", la imagen misma de Dios, "reflejada en el Intelecto". Pues bien, esa noche la estimativa —la más inmediata a los sentidos exteriores— recibía los "simulacros" del exterior, los transmitía a la imaginativa —cuya función es fijar y dar forma a las percepciones y sensaciones— que, a su vez, purificados y "para mejor custodia", los entregaba a la memoria, aunque no se quedaban en ella sino que ascendían al sentido más alto, la fantasía, que formaba con ellos "imágenes diversas". Comienza el viaje inmóvil del alma y su visión. En este pasaje y aún más en los que siguen es constante la mezcla de escolástica y neoplatonismo.

La fantasía iba copiando con sosiego "las imágenes todas

¹³ Véase el capítulo 2 de la Tercera Parte: *Concilio de luceros*.

¹⁴ Generalmente los autores mencionan además al sentido común (*sensus communis*) pero sor Juana lo omite.

de las cosas" y con su "pincel invisible" pintaba "las figuras mentales", "sin luz" y "con vistosos colores". Vossler señala que la idea de que los colores existen por sí mismos, *in potentis*, y se manifiestan, *in actum*, sin ser ocasionados por la luz, es una derivación medieval de Aristóteles y que se encuentra en Kircher (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646). Ciertamente, la distinción entre *potencia* y *acto* es aristotélica pero las especulaciones sobre los diferentes tipos de luz y sobre los colores que brillan por sí mismos sin necesidad de un foco luminoso exterior, son más neoplatónicas que aristotélicas. Kircher tomó esto seguramente del hermetismo neoplatónico renacentista: Ficino, Patrizi, Bruno. El pincel de la fantasía es invisible precisamente porque está hecho de la luz interior que ilumina las visiones de nuestros sueños. Esta luz invisible e incorpórea era una substancia espiritual bien conocida de los neoplatónicos y los herméticos. Su manifestación más pura, dice Bruno, era la *Lux*, primera creación de Dios según el *Génesis*. Ficino enumera diferentes tipos de luz: la de Dios; en seguida, la luz intelectual de los ángeles; después, la racional de los hombres; más abajo, la del alma sensible; la del cuerpo astral —envoltura del cuerpo material— y, en fin, la luz solar de todos los días.¹⁵ La luz con que la fantasía pinta las figuras mentales es la luz del alma racional: este es otro rasgo que sor Juana comparte con los neoplatónicos, que atenuaron las diferencias entre la fantasía y el entendimiento. (En el siglo XX aparece una insólita prolongación de estas ideas: Marcel Duchamp afirma, en varias notas de la *Caja blanca*, que "hay colores que son focos luminosos, colores fuentes no sometidos a un foco de luz exterior". Bruno había dicho lo mismo aunque, menos categórico, atribuía esta propiedad a los colores y metales que en el mundo sublunar son opacos pero que en los astros brillan con luz propia.)¹⁶

La fantasía copiaba las cosas y las reflejaba con la misma claridad de aquel espejo del faro de Alejandria, en el que se podían ver los navíos que surcaban el mar más allá de

¹⁵ Robert Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficino et Giordano Bruno (La Forme et l'Intelligible, Paris, 1970)*.

¹⁶ Cf. mi libro sobre Marcel Duchamp: *Apariencia desnuda, México, 1978* (segunda edición).

la línea del horizonte. Se trata de una leyenda de origen árabe sobre la torre construida por Sóstrato en la isla de Faros por orden de Ptolomeo Filadelfo y que fue una de las siete maravillas de la Antigüedad. La leyenda del espejo donde se reflejaban los navíos a distancias incalculables se difundió en los siglos XVI y XVII. Entre los matemáticos y físicos que se interesaron en esta quimera están Descartes, Mersenne y el mismo Newton. No podía faltar Kircher que, sin negar los hechos, los atribuyó "a un prestigio diabólico condenado por la Iglesia".¹⁷ Pero la fantasía no sólo copiaba a las cosas y a las criaturas sublunares sino a las *que intelectuales claras son estrellas*. O sea: a las inteligencias que mueven a los astros (Cosmiel era una de ellas). El neoplatonismo, insinuado en los versos precedentes, se vuelve manifiesto, palpable. El alma contemplaba a esas inteligencias celestes, que la "mañosa" fantasía le mostraba, en el único modo posible / *que concebirse puede lo invisible*. Ese modo era justamente el fantástico, en el sentido que se daba entonces a este adjetivo: no lo irreal sino lo intermediario entre lo espiritual y lo sensible. Aristóteles había dicho que el hombre tiene necesidad de las imágenes "para pensar en el tiempo lo que está fuera del tiempo".

El Intelecto, vuelta el alma a "su ser inmaterial", se contemplaba como una centella del Alto Ser. Esta es la primera mención de la divinidad en el poema. Sor Juana no escribe Dios sino Alto Ser. Deísmo racionalista, según conviene el mismo padre Ricard. En todo el poema no hay una sola alusión a Cristo; la poetisa habla del Alto Ser, de la Primera Causa o del Autor del mundo, nunca de Dios Padre, del Salvador o de Jesús. Tampoco dice que el alma ha sido creada por Dios sino que es una "centella", una chispa del fuego divino. La expresión no es cristiana y tiene resonancias herméticas. Hay otros rasgos neoplatónicos. Para Platón el conocimiento obedece a la ley de la semejanza; contemplar es participar; el ojo espiritual, el intelecto o *Nous*, ve la luz divina y goza al verla porque él mismo está iluminado por ella y participa en aquello que ve. Sor Juana lo dice en términos que no pueden ser más puramente platónicos: el alma, al contemplarse como parte del Alto Ser,

¹⁷ Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir, essai sur une légende scientifique*, París, 1978.

"con similitud en sí gozaba". Y agrega: embelesada en su gozosa contemplación "se juzgaba ya casi dividida..." de aquella "cadena corporal" que la ataba y le impedía volar. Franco dualismo que Méndez Plancarte deplora y reprueba: "Esto y lo de la *liberación* del alma durante el sueño, nos parecen en sor Juana simples fantasías poéticas más que tesis filosóficas". Vossler, en cambio, ve en estas expresiones y en las que las siguen un testimonio no sólo de su neoplatonismo sino de su interés por las ideas de Bruno y Galileo, "de cuyos procesos probablemente tuvo noticias no sin cierto temor". Añado: temor justificado, según se vio después.

Suspendida en lo alto de sí misma, el alma contemplaba el giro de los astros y la esfera celeste. Aquí comienza el célebre pasaje de las pirámides. Sor Juana compara la pirámide de luz que es el alma con las dos pirámides de Menfis. Nuevo eco del hermetismo: Egipto es el lugar de la revelación de Hermes y el platonismo era para muchos, entre ellos el mismo Kircher, una doctrina originalmente egipcia. Vossler dice que tal vez sor Juana pensó también en las pirámides de Teotihuacan pero la verdad es que no las menciona siquiera. Además, para Kircher y para ella las pirámides mexicanas eran derivaciones de las de Egipto, de donde se habían originado todas las artes y filosofías de la Antigüedad. No hay que olvidar, por último, que el paisaje del poema es *mental*. Las pirámides egipcias aparecen como alegorías del alma y de su aspiración hacia la luz de arriba. Sor Juana describe un paisaje simbólico que puede leerse como una verdadera escritura. El significado de ese texto de piedra es la teología platónica: el ansia del alma por ascender hacia su origen. Sor Juana cita la autoridad de Homero y dice que las pirámides son "bárbaros jeroglíficos [...] materiales tipos, señales exteriores" de la mente humana, pues así como ellas ascienden hacia su punta piramidal, así ésta "aspira siempre a la Causa Primera". Algunos críticos se extrañan de la mención de Homero a propósito del simbolismo de la pirámide; no hay razón para sorprenderse: desde el siglo II Homero y Virgilio fueron reinterpretados por el hermetismo. La alusión a la Causa Primera evoca inmediatamente otra imagen favorita de sor Juana: la circunferencia cuyo centro está en todas partes.

En la *Respuesta* ella dice que la tomó de Kircher pero, según ya indiqué, la idea viene de Nicolás de Cusa. Esta imagen es uno de los ejes del pensamiento de sor Juana, como lo fue para Bruno y otros.

El alma se vio más alta que las dos pirámides y que la torre de Babel. Había hecho "cumbre de su propio vuelo" y, colocada sobre la punta de su "pirámide mental", creyó que "salía de sí misma hacia otra nueva región". Esa región: ¿es el Alto Ser, la luz que ilumina el Intelecto y en la cual él se contempla gozoso, o es la compleja máquina del universo? ¿La unión con Dios o el conocimiento del cielo y sus mundos? Tal vez las dos cosas. Mejor dicho: una y otra son lo mismo para sor Juana. Nueva y más radical diferencia con la mística cristiana: el alma de *Primero sueño* no aspira unirse a Dios como *persona* sino que quiere, a la manera platónica, conocerlo y contemplarlo como Alto Ser y Primera Causa. Este conocimiento y esta contemplación incluyen las de sus obras, especialmente la más alta: el universo celeste. Fiel a la tradición platónica, sor Juana busca la contemplación del Primer Ser en el conocimiento del universo. Ver a las estrellas en sus movimientos —verlas con la mirada espiritual, luz de la semejanza— es ver al Alto Ser en su ser mismo, indistinguible de su pensamiento y de sus actos. "Gozosa y suspensa, la Reina de lo sublunar" —el alma racional y en particular el Intelecto— tendió la vista y sus "intelectuales ojos bellos" abarcaron "todo lo criado". El Intelecto vio pero el Entendimiento no pudo comprender aquella inmensidad y riqueza. Así como cerramos los ojos deslumbrados ante la luz demasiado viva del sol, así el alma vaciló, retrocedió y se despeñó en sí misma: no pudo soportar la luz celeste. Vértigo y mareo: fin de la visión.

Derrota del Entendimiento, vencido por "la inmensa muchedumbre / de tanta maquinosa pesadumbre" y, simultáneamente, por la diversidad de cualidades de cada uno de sus componentes. El Intelecto mismo se embotó. El alma, incapaz de elegir rumbo, zozobraba "en las neutralidades de un mar de asombros". Entonces, prudente, dejó la alta mar y se acogió a "la orilla mental". Sin embargo, no se desanimó y, terca, buscó otro camino: o reducirse a un solo asunto o "discurrir uno por uno" cada ente y

cada cosa, hasta hacerlos entrar en las diez "artificiosas categorías". Este "recurso al método" ha hecho pensar en una posible influencia de Descartes. No: sor Juana recurre a Aristóteles y a la escolástica; se propone, a su ejemplo, la "ciencia de los universales" a través de la reducción de todos los existentes a las diez categorías aristotélicas. Ella las llama "mentales fantasías", una expresión que Méndez Plancarte califica como "falta de rigor" pero que no es sino otro resabio neoplatónico: ya señalé que en Ficino y Bruno las funciones de la fantasía se confunden a veces con las del entendimiento. "Mentales fantasías" equivale a "conceptos racionales". Literalmente *reanimada*, el alma se propuso ascender, peldaño tras peldaño, del reino mineral al vegetal y de éste al animal. La idea de las categorías se funde aquí con otra, afín pero distinta: la de la "gran cadena del ser", como dice Macrobio, que va de Dios a lo inanimado pasando por las inteligencias angélicas, el hombre, los animales y las plantas.

El concepto y la expresión "cadena del ser" son de origen platónico. Si el mundo existe es porque Dios, en su plenitud de ser, se desborda, por decirlo así, y produce los mundos y los entes. Platón convierte, dice Lovejoy, la Perfección Autosuficiente que es la divinidad en la Trascendencia Fecundante.¹⁸ Plotino perfeccionó esta concepción con la de las Emanaciones: "El Uno es perfecto y, siendo perfecto, en su superabundancia engendra al Otro [...] Siempre que algo alcanza su perfección propia, no puede seguir siendo el mismo sino que genera alguna otra cosa..." El Uno es plétora que se manifiesta como pluralidad.¹⁹ La "cadena del ser" asume en el pensamiento de Aristóteles la forma eminentemente lógica de la serie y de la continuidad: "la Naturaleza pasa gradualmente de lo inanimado a lo animado [...] y entre ellos hay un reino intermedio que pertenece a los dos órdenes". Lo mismo sucede en el paso de las plantas a los animales. Aristóteles acentúa

¹⁸ Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being (A study of a history of an Idea)*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964.

¹⁹ Proclo llevó esta idea a su extrema conclusión: la negación es parte del proceso. Es conocida la admiración que Hegel profesaba a Proclo.

la idea de mediación entre las especies, las órdenes y las familias y así concibe al mundo natural como un vasto sistema de *goznes* o, como dice sor Juana, de *bisagras*. Santo Tomás recoge el doble legado de la filosofía antigua: el neoplatónico de la ascensión de las cosas y los seres hacia Dios y el aristotélico de las series engarzadas (*connexio rerum*). En *Primero sueño* están presentes las dos ideas, como lo estarán también en el siglo XVIII y en el XIX. Cuarenta años después de publicado el poema de sor Juana, y sin conocerlo, Pope vuelve al tema:

*Vast chain of being: Which from God began,
Natures aethereal, human, angel, man,
Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,
No glass can reach; from Infinite to thee,
From thee to nothing...*

La serie de Pope es descendente y la de sor Juana ascendente pero ambos poetas tropiezan, al fin y al principio, con dos inconmensurables: el ser infinito y la nada. Dos formas del círculo que desafían a la razón. Sin embargo, en la mitad de la serie el Entendimiento encuentra a la prodigiosa *bisagra*, al "maravilloso compuesto triplicado": el Hombre. Triple porque es el compendio de los tres reinos naturales; triple también porque el alma no sólo está compuesta por "las cinco sensibles facultades" (los sentidos) sino por las interiores "que tres rectrices son". Casi seguramente se refiere a las tres funciones del alma según Platón: la deseante, que pertenece a lo sensible; la razonante, que corresponde a lo racional, y la mediadora entre ambas, que puede llamarse la *animosa*, que sirve a la razón para someter al deseo irracional, como el guerrero sirve al magistrado.²⁰ El fragmento consagrado al Hombre es,

²⁰ *La República*, libro IV. Jesús Tomás García, el primer traductor de *La República* al castellano, señala que el griego *θυμός* corresponde al latín *animus*. León Robin traduce *ardeur de sentiment* y llama a esta facultad *la fonction médiatrice*. En el *Timeo* el alma también está compuesta de tres partes: una substancia indivisible, inmutable, idéntica a sí misma, que es el Uno y corresponde a lo inteligible; otra divisible, sujeta al cambio, que es lo Otro y que corresponde a lo sensible; y una tercera, que es la mezcla de las dos primeras y que las pone en relación pues participa de la sensibilidad y del intelecto. En el neoplatonismo renacentista la fun-

con el de la visión del alma suspensa en su "pirámide mental", uno de los más hermosos de *Primero sueño*. Si Dios es la circunferencia cuyo centro está en todas partes, el hombre es el punto de convergencia de la creación, el eslabón entre las criaturas mortales y los espíritus inmortales, compendio absoluto "del ángel, la planta y el bruto". Es una "altiva bajeza" que toca al cielo con la frente pero a la que "el polvo sella" la boca. Criatura doble y contradictoria que se parece al águila de Patmos, "que las estrellas midió y el suelo" o a la estatua de Nabucodonosor, cuya frente era de oro y los pies de barro. Estas son las únicas alusiones a la Biblia en todo el poema.

¿Y por qué el hombre es convergencia y punto de intersección? Porque "encumbrado a merced de unión sería". Así, la sección que he llamado, un poco arbitrariamente, *Las categorías*, termina por evocar la unión con Dios como el fin del conocimiento. Sin embargo, ella sabía perfectamente que el conocimiento de las cosas divinas es de naturaleza esencialmente distinta al de las ciencias mundanas. A diferencia de las escuelas filosóficas de la Antigüedad, cuyo fin último eran la sabiduría y la vida recta, ninguna guía mística cristiana prescribe el estudio de los minerales, la botánica, la física y las matemáticas para llegar a Dios. En el *Primero sueño* y en la *Respuesta* la distinción entre los dos órdenes de saber no es clara. Sor Juana defiende su amor a las ciencias profanas por ser un camino hacia las divinas; era una actitud más filosófica que cristiana, como no dejaron de advertirlo sus críticos y censores... El Entendimiento no llegó a recorrer todos los grados del conocimiento. No pudo comprender ni siquiera lo más simple, como averiguar el curso caprichoso de una fuente subterránea —pretexto para una digresión mitológica— ni la razón de la forma, el aroma y los colores de una flor —nuevo pretexto, ahora para variaciones más o menos afortunadas sobre los tópicos culteranos acerca de las flores— ni, en fin, el tránsito del individuo a la especie y al género. La tentativa "de investigar a la Naturaleza" se reveló como una tarea cuyo peso aplastaría a Hércules y al mismo Atlante.

ción mediadora la realiza el entendimiento o razón, en el alma racional, y la fantasía en la sensitiva.

Al contemplar "la espantosa máquina" del universo, el Entendimiento dudaba y retrocedía. Pero dudar no es abdicar. Recordó entonces a Faetón, el joven mortal que no cedió en su empeño orgulloso de guiar el carro del Sol ni siquiera cuando su padre Apolo le pintó los peligros ciertos que correría. Faetón es un arquetipo porque determinó "eternizar su nombre en su ruina", verso memorable y ejemplo insigne de las que llamaba Breton *metáforas ascendentes*. Como las pirámides en un pasaje anterior, Faetón es "el tipo, el modelo" que da alas al ánimo, la tercera y más generosa de las facultades del alma. Recobrado el arrojo, el alma desafía a la inmensidad y *las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago*. Este pasaje, uno de los más bellos del poema, se rompe de una manera abrupta: el cuerpo, sin alimento desde hace horas, despierta. Los "fantasmas" huyen del cerebro vacío como se desvanecen las figuras que proyecta la linterna mágica de Kircher sobre la pared. Al despertar del cuerpo sucede el despertar del mundo. Anunciado por Venus y por Aurora, "amazonas vestidas de luces", brota el Sol entre los montes. Simetría cósmica: el combate del comienzo se repite y ahora el día triunfa mientras huyen los negros escuadrones de la noche. El combate es cíclico y la noche establece su imperio en el otro hemisferio adonde quizá otra Juana Inés sueña el mismo sueño. La luz ha entrado por las ventanas y ella despierta.

Aunque construido con deliberada y rigurosa objetividad, *Primero sueño* está recorrido secretamente por una nota personal. La osadía del alma, su éxtasis, sus dudas, sus vacilaciones y el elogio de la figura trágica de Faetón son una verdadera confesión intelectual. Para confirmarlo basta comparar el poema con lo que nos cuenta sor Juana en la *Respuesta* sobre su afán de saber, sus oscilaciones psíquicas, el método de sus estudios, sus razonamientos y cavilaciones de solitaria. En el espacio de una noche ideal, de una manera voluntariamente abstracta, Juana Inés nos cuenta su vida intelectual. El poema termina en puntos suspensivos: mientras el alma no sabe qué rumbo elegir —todos son "sirtes y escollos"— el cuerpo despierta y el sueño se disipa. Es indudable que el brusco despertar pone fin al sueño, no a la aventura intelectual del alma. Así se explica y se jus-

tifica el adjetivo *primero*. También es indudable que *Primero sueño* cuenta la historia de una derrota, aunque unos cuantos críticos católicos se empeñen en ver al poema, contra lo que dice claramente el texto, como "el abrazo hermoso de fe y piedad". Pues bien, ¿cuál es el sentido de esa *derrota*?

La idea de que el saber es imposible se bifurca en dos: el hombre no puede conocer por ser hombre o por alguna circunstancia determinada. Por ejemplo, en el caso de sor Juana, por ser sor Juana. Esta es la opinión peregrina pero no exenta de agudeza que José Gaos expone en su ensayo *El sueño de un sueño*. Según el profesor español: "Sor Juana no filosofó en verso sobre los límites del conocimiento humano [...] sino sobre la experiencia capital de su vida: el fracaso de su afán de saber." Y agrega: "¿Es un fracaso del afán de saber de una mujer por ser mujer o por ser la mujer que ella es? ¿Escepticismo feminista o personal?" Sor Juana, como ser humano, "tiende al saber" pero pronto se da cuenta de que "su feminidad es un impedimento capital a la realización de su deseo. Procura la neutralización religiosa de la feminidad [...] y hasta esa neutralización fracasa." Gaos no aclara si ese impedimento era para sor Juana natural —es decir, derivado de su condición de mujer— o impuesto socialmente. Los textos de sor Juana dicen claramente que ella no creía que ser mujer fuese un impedimento natural: el obstáculo venía de las costumbres no de la condición femenina. Por eso recurre a la religión: para neutralizar el impedimento social. Y hay algo más: el protagonista de *Primero sueño* no es el alma femenina sino el alma humana que, hay que repetirlo, para la autora *no* tiene sexo. El impedimento no es su feminidad sino ser el alma prisionera del cuerpo. El fracaso no viene de su sexo sino de los límites del entendimiento humano. El defecto de "no conocer en un acto todo lo creado", según se lee en la sección central, es un defecto del hombre caído. Sor Juana *sí* reflexionó sobre los límites de la razón: este es el tema de su poema y uno de los ejes de su vida interior.

La mayoría de los críticos piensan que el poema se refiere al "sueño del conocimiento humano". Inmediatamente dan a la palabra *sueño* el sentido de ilusión y vanidad. El

alma "sueña" en conocer, fracasa y, ya despierta, se da cuenta de que el conocimiento es un "sueño" vano e imposible. El escepticismo de sor Juana, como el de tantos, desemboca en un fideísmo: la entrega a Dios. Al final de su vida, ante el fracaso de su sueño de saber, sor Juana renuncia a los estudios humanos y a la palabra misma: penetra en el mundo del silencio que es el de la contemplación y la caridad. Esta es la opinión de Ricard, Ramón Xirau y del mismo Gaos: "de la decepción vital e intelectual al desasimiento místico, el refugio en Dios".²¹ *Primero sueño* es el poema de la crisis intelectual de sor Juana y el acto inicial de su conversión. Esta hipótesis tiene una prolongación: el poema es un ejemplo más, y el más radical y riguroso, de la poesía barroca del desengaño... Hay que decir, ante todo, que esta idea reposa en una suposición cronológica que carece de fundamento: hay muchos años de por medio entre *Primero sueño* y la crisis de 1693. Así pues, la relación causal entre el poema y la llamada conversión es demasiado laxa. Pero hay algo más y más decisivo: ¿el tema del poema es realmente el sueño y la vanidad del conocimiento?

Creo que las interpretaciones a que he aludido son realmente una *lectura* que hemos impuesto sobre el poema para que coincida con la poesía barroca del desengaño y con la visión del escepticismo como camino hacia la fe. Sor Juana nos cuenta un sueño: el viaje del alma por las esferas celestes, su deslumbramiento y sus tentativas por convertir en *idea* su *visión*: el Intelecto ve y la Razón no comprende lo que ve. El sueño que nos refiere el poema es una alegoría del *acto de conocer*. Describe la visión, las dificultades del Entendimiento, sus vacilaciones y su osadía, su ánimo heroico: quiere conocer aunque sabe de antemano que seguramente fracasará. El modelo del alma —el *tipo*, subraya sor Juana— es Faetón, el joven que Júpiter fulmina pero que eterniza su nombre al despeñarse. Ya antes había comparado la aspiración del alma hacia la Causa Primera a las pirámides egipcias. El modelo simbólico del ansia espiritual es la pirámide; el modelo mítico es Faetón, un personaje al que —por razones que aparecerán dentro

²¹ Ramón Xirau, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, 1967.

de un momento— se siente secretamente ligada. Todo el poema está atravesado por un impulso hacia arriba; hay caídas, sí, pero el alma una y otra vez decide emprender el vuelo.

La coincidencia entre *Primero sueño* y la *Respuesta* es perfecta. En esta última, escrita años después del poema, sor Juana se despide de su corresponsal diciendo que *seguirá escribiendo*: no muestra la menor intención de dejar las letras ni hay aviso de renuncia y entrega al silencio. En *Primero sueño*, más profundo e íntimo en su abstracción y objetividad (habla con ella misma, no con un prelado), hace la misma afirmación sólo que de un modo trágico: está decidida a continuar su empeño y ya deletrea su gloria en su caída. No: *Primero sueño* no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual. Durante el sueño el alma está despierta, algo que olvidan casi todos los críticos. El viaje —sueño lúcido— no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo; en verdad, el poema *no termina*: el alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber.

Las *Soledades* son el gran poema del desengaño español. El desencanto de Góngora —su escepticismo— no termina en un acto de fe sino en una afirmación estética. En las *Soledades* no hay afán por saber pero tampoco hay fe. Ni allá —cielo o ideas platónicas —ni acá —mundo e historia— sino la palabra: luz y aire. Góngora responde al horror del mundo y a la nada del transmundo con un lenguaje más allá del lenguaje; quiero decir, con una palabra que ha dejado de ser comunicación para convertirse en espectáculo. El signo se vuelve objeto, cosa enigmática que, una vez descifrada, al ver, admiramos. *Primero sueño* nos cuenta la confrontación del espíritu humano y el cosmos: sor Juana no quiere cubrir la nada con un lenguaje de resplandores equívocos sino penetrar el ser. El vértigo de sor Juana tiene otro nombre: entusiasmo. Como todas las obras úni-

cas y singulares, *Primero sueño* es irreductible a la estética de su tiempo. O sea: a la poesía del desengaño. Lo mismo sucede, por lo demás, con todos los grandes poetas: expresan a su época y, simultáneamente, la niegan, son su excepción, aquello que de alguna manera escapa a la tiranía de los estilos, los gustos y los cánones. Sin negar todo lo que debía a su momento, Vossler dijo que *Primero sueño* prefiguraba a la poesía filosófica que vendría después: "el poema cósmico de la monja mexicana se nos muestra a la vez tardío y prematuro; expresión rezagada del barroco y precursora alborozada del Iluminismo". El gran crítico alemán tiene razón en señalar la dualidad del poema pero no en los términos de esa dualidad. Aunque su forma es la de la poesía culterana, la filiación de *Primero sueño* está en la tradición del viaje del alma del antiguo hermetismo redescubierto por el Renacimiento. Tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación. En este sentido *Primero sueño* se parece a *Le Cimetière Marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume toda esa poesía: *Un coup de dés*. El poema de Juana Inés inaugura una forma poética que se inscribe en el centro mismo de la Edad Moderna; mejor dicho, que *constituye* a la tradición poética moderna en su forma más radical y extrema: justamente en el polo opuesto de la *Divina comedia*.

Poema barroco que niega al barroco, obra tardía que prefigura a la modernidad más moderna, *Primero sueño* es un obelisco verbal que emerge en una zona indecisa de neblina, precipicios y geometrías vertiginosas. Como su autora, participa del crepúsculo y del alba. Para comprender un poco mejor su situación única hay que volver otra vez a su cosmografía. ¿Era realmente la de Ptolomeo? Sí y no. La imagen tradicional del universo infundía en los hombres una seguridad que hemos perdido. La Tierra estaba en el centro, rodeada de siete planetas, de la Luna a Saturno; más allá, el firmamento de las estrellas fijas y el empyreo con el Primer Motor. Un universo finito, con límites bien trazados y con un centro. Un universo armonioso. Las distancias entre la Tierra y los astros eran inmensas pero, dice C. S.

Lewis, el hombre no experimentaba temor: el cosmos, como una de aquellas ciudades amuralladas de la Edad Media, lo protegía y lo defendía. Todo cambió con el Renacimiento: las murallas se derrumbaron y el centro se evaporó. Es claro que sor Juana tuvo noticias, así hayan sido imperfectas y vagas, del cambio de estatuto de la Tierra, el Sol y los planetas. Kircher alude en sus obras a la nueva astronomía, aunque con cierta prudencia: vivía en Roma, adonde habían quemado a Bruno y condenado a Galileo. La reserva de sor Juana sobre estos temas no debe asombrarnos: fue la de su clase y la de su mundo. No hay que olvidar, por otra parte, que estaba familiarizada con el neoplatonismo, que ejerció una influencia decisiva en el cambio de imagen del universo.

Es costumbre atribuir el triunfo de la nueva concepción a la difusión de las ideas y los descubrimientos de Copérnico, Galileo, Kepler y otros. Es cierto sólo en parte. La verdad es que, según los historiadores modernos, el neoplatonismo fue el verdadero responsable del cambio. Esta corriente filosófica y espiritual había sido reprimida durante toda la Edad Media pero a fines del siglo xv regresó con extraordinario vigor y conquistó a las mejores mentes del siglo xvi. Al negar a la escolástica, dibujó otra idea del mundo que se enlazó con la nueva ciencia física y cosmográfica. Los grandes iniciadores científicos, como es sabido, estaban muy influidos por el neoplatonismo. Ahora bien, lo que distingue a la imagen del mundo que desplazó al universo ptolemaico finito no fue tanto el heliocentrismo de Copérnico, adoptado más bien tarde, cuanto ciertas proposiciones que no eran, estrictamente, consecuencias ni deducciones de la nueva ciencia: la infinitud del universo, la ausencia de centro del cosmos, la pluralidad de mundos habitados.²² Las nuevas ideas se originaron, más que en Copérnico y en Galileo, en el neoplatonismo y en las especulaciones de filósofos como Nicolás de Cusa, que postuló la coincidencia de los opuestos. El Cusano se enfrentó, varios siglos antes de Kant, a la antinomia del infinito y quiso deshacerla con la paradoja del círculo cuyo centro está en todas partes. El círculo no encierra al infinito, no lo *define*, pero es una imagen que nos permite, ya que no pensarlo, *entreverlo*.

²² Arthur O. Lovejoy, *op. cit.*

El nuevo universo fue un desafío no sólo para la razón sino para la sensibilidad y la fantasía de los hombres. Las actitudes extremas que provocó pueden ejemplificarse en dos espíritus: Bruno y Pascal. Los divide no un siglo sino algo más profundo: el temperamento. Son como el frío y el calor, lo seco y lo húmedo. Giordano Bruno fue un apasionado defensor de la astronomía de Copérnico pero también creyó —y con mayor pasión aún— en un universo infinito sin centro y con una pluralidad de mundos habitados. Su parentesco espiritual con Nicolás de Cusa fue más íntimo que el meramente intelectual que lo unía a Copérnico. No postuló un universo infinito por razones que hoy llamaríamos científicas sino ontológicas, morales y temperamentales: “es incomparablemente mejor que la Excelencia Infinita se manifieste en un número infinito de individuos que en un número finito”. Bruno se regocijaba con la idea de un universo infinito y en esa idea hay un eco de Platón: todo lo que es, aun lo malo, es bueno. Una y otra vez repite: no hay diferencias, todo es centro y todo es circunferencia. Lovejoy comenta: “hay una suerte de piedad cósmica en Bruno [...] mientras que la imaginación de Pascal encuentra que esa realidad infinita no es admirable sino opresora”. El infinito no exalta a Pascal: lo humilla. La imagen del círculo reaparece en el filósofo francés pero con una coloración negativa: “El universo es una esfera infinita en la que el centro y la circunferencia están en todas partes: ¿qué es el hombre en esta infinitud?” Ante este universo infinito e incomprensible, Pascal prefiere pasar por la experiencia de un *pyrrhonien accompli* para convertirse en un *chrétien soumis*. ¿La experiencia de Pascal fue la de sor Juana?

Es imposible confundir el mundo de *Primero sueño* con el de la cosmografía tradicional. En sus descripciones del espacio celeste no alude nunca a los descubrimientos de la nueva astronomía y no sabemos qué pensaba realmente acerca de temas controvertidos y peligrosos como el heliocentrismo, la infinitud del universo y la pluralidad de mundos habitados. No importa: sus emociones y sentimientos ante el cosmos cuentan tanto como sus ideas. Ante todo: su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos. Esto lo distingue radicalmente del cosmos tradicional que fue un

mundo armonioso. Otra diferencia: las distancias no sólo son inmensas sino que son inconmensurables. Por último, rasgo moderno entre todos: su mundo carece de centro y en sus espacios deshabitados el hombre se siente perdido. Es un mundo que, si no es infinito, provoca sentimientos e imágenes que son propias de lo infinito. Por esto sor Juana, para pensarlo, acude con toda naturalidad a la paradoja del cardenal de Cusa sobre el círculo divino: hace exactamente lo mismo que Bruno y Pascal, que sí creían en un universo infinito. Sor Juana siente que "la máquina del mundo" es simultáneamente "inmensa y espantosa". Sus emociones no son las de un Dante o, siquiera, las de un fray Luis de León: ni seguridad metafísica ni arrobos sobrenatural. El cosmos ha perdido forma y medida; se ha vuelto enigmático y el Intelecto mismo —gran derrota de la tradición platónica— ha sentido vértigo ante sus abismos y sus muchedumbres de luceros. Juana Inés experimenta asombro. Pero esta emoción se transforma pronto en otro sentimiento que no es la exaltación jubilosa de Bruno ni la depresión melancólica de Pascal. Este sentimiento aparece al final de *Primero sueño*, cuando todo parece terminar en una nota pascaliana: la rebeldía. Su emblema es Faetón.

Sor Juana recoge, en el mito de Faetón, un motivo de la poesía de su época. Fue un tema muy popular en los Siglos de Oro. En un *Emblema* de Alciato aparece como ejemplo del temerario; el traductor al castellano, Bernardino Daza, lo convierte en modelo de "los vanos príncipes" que "destruyen sus reinos" y después "caen y mueren". En la poesía de los siglos XVI y XVII abundan los sonetos, las décimas y los romances con el tema de Faetón y su caída. Aldana escribió una larga y pesada *Fábula de Faetonte*, traducción libre del italiano, que es una de las composiciones menos afortunadas de este gran poeta. En cambio, la *Fábula de Faetón* de Villamediana, dice Juan Manuel Rozas, es "uno de los empeños más ambiciosos de nuestra lírica barroca".²³ El mismo crítico señala que el mito "sirve de moraleja a algunos, para otros es un ejemplo de enamorados y, en fin, es un caso de honor y de honra, un deseo de subir alto y emprender grandes empresas". El último

²³ Villamediana: *Obras*, edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid, 1969.

sentido es el de Villamediana. Conflicto de honor: Epafo ha dudado que Faetón sea hijo de Apolo y el joven llega hasta el palacio de su padre para pedirle que lo reconozca; el Dios lo hace de buen grado pero a Faetón no le basta con ese desagravio: quiere mostrarle al orbe —y mostrarse a sí mismo— que es digno de ser hijo de Apolo y que puede conducir su carro por el cielo. El tema del origen dudoso se alía al del pundonor y ambos al de la aceptación de un destino glorioso a cambio de la vida: “caíste ya, Faetón, cediste al hado...” El héroe de sor Juana es más complejo: es ella misma; aunque también está movido por la ambición de gloria, se siente atraído por una pasión desconocida por Villamediana: el amor del conocimiento.

Con *Primero sueño* aparece una pasión nueva en la historia de nuestra poesía: el amor al saber. Me explico: la pasión, claro, no era nueva; lo nuevo fue que sor Juana la convirtiese en un tema poético y que la presentase con la violencia y la fatalidad del erotismo. Para ella la pasión intelectual no es menos fuerte que el amor a la gloria. La pasión intelectual —la razón— alista el ánimo, en la mejor tradición platónica, para que la acompañe en su aventura. Y aquí surge otra y mayor diferencia con la tradición: si el conocimiento parece imposible, hay que burlar al hado y atreverse.

El arrojo se vuelve desafío, rebeldía: el acto de conocer es una transgresión. La infinitud del universo exalta a Bruno y deprime a Pascal; en *Primero sueño*, sor Juana va del entusiasmo a la caída y de ésta al desafío. Nada más alejado del punto de honra del Faetón español; el suyo es un héroe intelectual, lúcido: quiere saber aun a riesgo de caer. La figura de Faetón fue determinante para sor Juana de dos maneras. Primero como ejemplo intelectual que reúne el amor al saber y la osadía: la razón y el ánimo. En seguida, porque representa a la libertad en su forma más extrema: la transgresión.

El tema de Faetón aparece varias veces en su obra, siempre como imagen de la libertad que se arriesga y no teme romper los límites. Ya he comentado el soneto 149, en el que envidia al arrojado que se atreve a tomar las riendas del carro del Sol, “no obstante el peligro”, y no se resigna, como ella, a un “estado que ha de durar toda la vida”.

Terrible confesión para una monja. La predilección por Faetón, por otra parte, es comprensible: también para ella la cuestión del origen —la bastardía— era quemante. Pero el tema de la honra, como se ha visto, fue transformado y trascendido por ella en el del saber. Tal vez por esto la disyuntiva de Pascal no aparece: sor Juana no está desgarrada entre el "pirronismo completo" y el "cristianismo sumiso". Ella separa los dos órdenes, el religioso y el filosófico propiamente dicho: es cristiana pero, en otra esfera, es *insumisa*. Este sentimiento fue el eje secreto de su vida psíquica. Muy pronto, según intenté mostrar en la Segunda Parte de este libro, Juana Inés se propuso trascender su situación infantil y se identificó con su abuelo y con el mundo masculino del saber y de los libros. Su elección de Faetón, en la edad madura, realiza el anhelo infantil en el mundo de los símbolos. En tres figuras se vio Juana Inés: en la pitonisa de Delfos, en la diosa Isis y en el joven Faetón. Las tres imágenes están enlazadas con las letras y el conocimiento: la doncella de Delfos es inspiración, Isis es sabiduría y Faetón es el ansia libre de saber.

El acto de conocer, incluso si termina en fracaso, es un saber: la no-revelación es una revelación. Comparé a *Primero sueño* con *Un coup de dés*: los dos poemas tienen como personajes al cielo estrellado y al espíritu humano; en los dos el *acto de conocer* es, ya que no un conocimiento, un *saber*. Mallarmé dice algo que es enteramente aplicable a la experiencia de Juana Inés: "en un acto donde el azar está en juego [...] la negación y la afirmación se neutralizan". Esta frase es otra versión de la paradoja del círculo... Pero hay otra obra que tiene con *Primero sueño* un parecido no menos profundo e inquietante. No es un poema sino un grabado: *Melancolía 1* de Durero. El tema es el mismo: la contemplación de la naturaleza y la desazón del espíritu —angustia, zozobra, decaimiento, rebeldía— al no poder transformar esa contemplación en forma o idea. El ángel femenino del grabado —en realidad es una figura compuesta de dos tipos: la Geometría y la Melancolía— puede pasar por una personificación del alma de *Primero sueño*, presa de las dudas y el desconsuelo, al final de su aventura espiritual. El parecido no es fortuito sino que nace de experiencias semejantes: *Melancolía 1* y *Primero sueño* son

confesiones intelectuales y la obra de Durero no es menos enigmática que el poema de sor Juana.

El grabado y sus elementos han sido admirablemente descifrados por Panofsky, Klibansky y Saxe en un estudio célebre: *Saturn and Melancholy*.²⁴ Gracias a ellos ha sido posible dilucidar la relación que une a Durero con el hermetismo neoplatónico. El artista alemán tomó de Ficino la nueva visión del temperamento melancólico como la disposición espiritual de los poetas, los filósofos y los contemplativos. La fuente directa de Durero fue el libro de Cornelio Agrippa: *De occulta philosophia*. Según Agrippa el humor melancólico atrae ciertos espíritus (demonios) que provocan éxtasis y visiones. La acción de estos espíritus se ejerce sobre la imaginación de los artistas visuales y de aquellos que usan el número y la proporción: arquitectos, pintores, dibujantes; sobre la razón si se trata de poetas, filósofos y oradores; y, en fin, sobre el intelecto en el caso de profetas y fundadores de religiones. La figura de *Melancolía I* personifica al primer tipo y es en cierto modo un autorretrato intelectual de Durero. Es el retrato de su alma, diría sor Juana, "en el modo posible", como imagen fijada por la fantasía.

Además de su carácter de autorretratos simbólicos, hay otro impresionante parecido entre el grabado y el poema. El texto de Agrippa explica por qué aparece el número 1 después de la palabra *melancolía*: el grabado representa al primer tipo de melancólico, es decir, a la melancolía del artista. ¿Durero pensó alguna vez completar la serie? Esta pregunta es la misma que todos nos hemos hecho ante el adjetivo *primero*, que precede a la palabra *sueño*. Sea cual sea nuestra respuesta, el grabado y el poema nos presentan únicamente una imagen inicial, la primera fase de un proceso. En este sentido son obras que, aunque formalmente completas y acabadas, se abren hacia lo inacabado y que aún no tiene nombre. Son obras que, espiritualmente, colindan con lo infinito. Lo no dicho es parte esencial de su

²⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxe, *Saturn and Melancholy*, Londres, 1964. Señalo dos estudios que rectifican ciertos puntos y abren otras perspectivas: Robert Klein, *Saturne: Croquances et Symbol* (1964), y Giorgio Agamben, *I Fantasmi di Eros* (1977).

misteriosa seducción. La imagen de *Melancolía 1* parece una ilustración anticipada de ese pasaje de *Primero sueño* en que el alma, perdida en la noche geométrica y sus perspectivas de obeliscos y pirámides, "por mirarlo todo, nada veía". La figura que dibujan las dos obras es la misma: la interrogación.

Sexta Parte

LAS TRAMPAS DE LA FE

1. *Carta de más*
2. *La “Respuesta”*
3. *Y las respuestas*
4. *El asedio*
5. *La abjuración*
6. *Ensayo de restitución*

1. CARTA DE MÁS

EN LOS últimos días de noviembre de 1690 apareció en la ciudad de Puebla un folleto de lóbrego título: *Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el muy religioso convento de San Jerónimo... Que imprime y dedica a la misma sor Philotea de la Cruz, su estudiosa aficionada en el convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Angeles*. Atenagórica significa: digna de la sabiduría de Atenea. Inmenso elogio de sor Filotea. El escrito de sor Juana, en forma de carta, es una crítica a un sermón del Mandato del jesuita portugués Antonio de Vieira. Se llama sermón del Mandato al que se predica el Jueves Santo en la ceremonia del lavatorio y que tiene por tema un versículo del Evangelio de San Juan: "Un mandato nuevo os doy: que os améis los unos a los otros, así como yo os he amado." Vieira es una figura que pertenece tanto a la historia del Brasil como a la de Portugal. Considerado como uno de los grandes pro-sistas de su siglo, fue muy leído y comentado en España y en sus dominios. Sus sermones y sus cartas fueron publicados en español varias veces, incluso en México. Vieira predicó varios sermones del Mandato pero el criticado por sor Juana fue pronunciado en la capilla real de Lisboa en 1650. O sea: cuarenta años antes. No es menos extraordinario que su autor, desterrado en Brasil, no se haya enterado nunca de la crítica de sor Juana.¹

El tema del sermón también es extraordinario. Al acabar sus días, Cristo no amó más a los hombres —su amor fue, desde el principio, perfecto e infinito: inmejorable y sin aumento ni disminución— pero los efectos, ya que no los afectos, fueron mayores y más extremos: "juntó el fin con lo fino". De todas las *finezas* de Cristo al final de su vida,

¹ Cf. Robert Ricard, "Antonio de Vieira y sor Juana Inés de la Cruz", *Revista de Indias*, núms. 43-44, Bogotá, 1951; Dario Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del barocco messicano*, Roma, 1967. Ricard piensa que Vieira predicó el sermón entre 1642 y 1652. Puccini puntualiza que sor Juana debe haberlo leído en una traducción que aparece en dos ediciones, una de 1678 y otra de 1680.

¿cuál fue la mayor de todas? Ésta es, dice Vieyra, “la materia del sermón”. Ricard observa que las palabras *fino* y *fineza* son comunes al castellano y al portugués. *Fino* parece reunir “las ideas de pureza, ternura e ingeniosidad”. Vieyra define así la palabra: “el amor *fino* es aquel que no busca causa ni efecto; ama porque ama y ama para amar”. Vieyra en realidad cita una frase de San Bernardo, sólo que, al traducirla del latín al portugués, agrega de su cosecha el adjetivo *fino*. O sea: perpetra una —¿involuntaria?— *fineza* con San Bernardo. El *Diccionario de Autoridades* dice que “fineza es perfección, pureza y bondad de alguna cosa en su línea. || Vale también por acción o dicho con que uno da a entender el amor que tiene a otro. || Se usa también por delicadeza y primor.” Las dos últimas acepciones son las más favorecidas por Vieyra y sor Juana. Al definir “qué cosa es fineza”, ella dice:

¿Es fineza, acaso, tener amor? No, por cierto, sino las demostraciones de amor: ésas se llaman finezas. Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza.

El tema, según se recordará, la había apasionado siempre y aparece en sus poemas de amor y hasta en un sainete.

La *Carta* está escrita en un lenguaje claro y directo; las frases no se alargan demasiado; los razonamientos son a veces secos y pesados —es un escrito polémico y teológico: dos veces serio— pero, en las pausas, hay una sonrisa de alivio y un guiño de inteligencia con el lector. Sor Juana escribe para un pequeño grupo y sabe que ninguna de sus saetas pasará inadvertida. Como ocurre con todos los escritos doctrinarios cuando ha pasado su actualidad, es difícil apasionarse por los argumentos de la autora; al mismo tiempo, es imposible no admirar su solidez, su coherencia y su energía. Al leer este texto se advierte otra insospechada faceta de su genio: sor Juana es un verdadero pugilista intelectual. Por fortuna, jamás olvida ni las buenas maneras ni la ironía. La *Carta* está dirigida a un destinatario incógnito aunque, a juzgar por la forma respetuosa y deferente con que lo trata, de alto rango. Escribe esa crítica no por voluntad propia sino para obedecerlo. Cuenta que en una ocasión la oyó discurrir “bachillerías”, que su bondad llamó

"vivezas", sobre "los sermones de un excelente orador" y tanto le gustó lo que había oído que le pidió que escribiese sus razones. Sor Juana se inclina ante el deseo de su superior aunque con una condición: el escrito sólo será leído por él. Al final de la *Carta* repite la restricción: "Finalmente este papel es tan privado que sólo lo escribo porque V.m.d. me lo manda y para que V.m.d. lo vea..." Sor Juana declina de antemano cualquier responsabilidad en la difusión pública de su escrito.

No menos extrañas son dos advertencias que figuran al principio de la *Carta*. La primera es que escribe "purificada de toda pasión" pues tiene tres razones para amar al orador que critica (nunca lo nombra: escribe para iniciados): pertenecer a la Compañía de Jesús, de la que ella se siente "hija"; ser un altísimo ingenio; y profesar una "oculta simpatía" a su nación. (Muy oculta, en efecto.) La otra advertencia es todavía más notable. Escribe sólo para su interlocutor: "ante otros ojos parecería desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras en la común acepción de todo el mundo". Sor Juana no teme insistir en la indignidad de su sexo y al final de la *Carta* vuelve a la carga: fue mucho su atrevimiento, ya que, "frente al elevado ingenio del autor, aun los muy gigantes parecen enanos. ¿Pues qué hará una pobre mujer? Aunque ya se vio que una quitó la clava de las manos a Alcides, siendo uno de los tres imposibles que veneró la Antigüedad."² Y agrega que ella fue "el flaco instrumento" con que Dios quiso castigar la soberbia del orador:

no es ligero castigo, a quien creyó que no había hombre que se atreviese a responderle, ver que se atreve una mujer ignorante, en quien es tan ajeno este género de estudio, y tan distante de su sexo; pero también lo era de Judit el manejo de las armas y de Débora la judicatura.

Ardientes declaraciones feministas que resultan aún más ardientes si se repara en que una monja las escribe y otra las publica.

² Onfalia, que vistió a Hércules de mujer y lo obligó a tejer e hilar mientras ella, cubierta de la piel de león, empuñaba la maza de Hércules (Macrobio, *Saturnales*, V. 3). Sor Juana se refiere al mismo pasaje en *Primero sueño*.

Es difícil compartir —aunque no comprender— la admiración que provocaban los sermones de los Paravicino, los Donne, los Bossuet y los Vieyra. Con mucho ingenio y en un lenguaje de estudiadas lentitudes y rápidas inferencias —la estética de la sorpresa aplicada a las cosas divinas— el padre Vieyra refuta las opiniones de tres santos —Agustín, Tomás de Aquino y Juan Crisóstomo— sobre las “finezas” de Cristo en sus últimos días. A cada una de ellas opone otra y, después, expone su opinión acerca de cuál es la mayor. Con cierta jactancia previene a sus oyentes: “y a la fineza del amor de Cristo que yo dijese, ninguno me dará otra igual”. San Agustín opinó que la mayor fineza de Cristo había sido morir por los hombres pero, según Vieyra, fue más alto sacrificio ausentarse de nosotros: “Cristo Nuestro Señor amó más a los hombres que a la vida [...] y el morir es dejar la vida, el ausentarse dejar a los hombres”. En *El divino Narciso*, según se recordará, sor Juana dice que la mayor fineza de Cristo es haber muerto por “su trasunto”, es decir, por el hombre, criatura hecha a semejanza divina. En la *Carta* repite el argumento: “En cuanto hombre, Cristo dio lo más que podría dar que es la vida.” Además, ¿Cristo realmente se ausenta? No: “queda presente sacramentado en el Cenáculo”. Y esa presencia, como ella misma había dicho en un villancico (345), es un estado que comprende la vida y la muerte pues el Señor *estando glorioso / está como muerto*.

Para Santo Tomás, dice Vieyra, “la mayor fineza de amor de Cristo fue quedarse con nosotros al ausentarse de nosotros”. Aclara: se quedó de muchos modos pero, sobre todo, en el sacramento de la Eucaristía. Ésta fue también la opinión de sor Juana en la loa para *El mártir del Sacramento*: el estudiante que la personifica refuta la opinión de San Agustín y se declara por la de Santo Tomás. La salida de Vieyra es muy original: “fue mayor fineza, en el mismo sacramento, encubrirse que quedarse [...] Cristo, en el sacramento del altar, aunque está allí corporalmente, no tiene uso ni ejercicio de los sentidos”. Sor Juana comenta: “¿Qué manera de argumentar es ésta? Santo Tomás propone en género y el orador responde en especie.” Esta falta contra las reglas de la lógica la lleva a decir: “No vale el argumento... es sofístico.” San Juan Crisóstomo

era de opinión que "la mayor fineza fue lavar los pies a sus discípulos", entre ellos al mismo Judas, el traidor. Vieyra sostiene bellamente que Cristo lavó los pies a Judas, como a los otros, porque "el amor fino no busca causa ni efecto: ama por amar". Sor Juana, como ya referí más arriba, refuta al orador definiendo el significado de fineza: la causa del acto es el amor y el lavar los pies es su fineza, es decir, su expresión o signo exterior. Así, lavar Jesús los pies al mismo Judas sí tuvo causa: su amor a las criaturas.

No sé si mi resumen, breve y tosco, deja vislumbrar un poco la sutileza y el ingenio de Vieyra y de sor Juana. Vana sutileza e ingenio vacío pues no estaban aplicados a ningún objeto real sino a entelequias alejadas de la verdadera filosofía. Pasión retórica, enamorada de sí misma y lejos también del auténtico sentimiento religioso: *shadow boxing*. La parte que sigue tiene más substancia porque sor Juana, después de defender a los tres santos, se encara a la opinión de Vieyra y toca un tema que ya había tratado mucho en sus obras profanas: el amor y la correspondencia. Vieyra sostenía que "Cristo no quiso la correspondencia de su amor para sí, sino para los hombres, y que ésta fue su mayor fineza: amar sin correspondencia". Sor Juana había dicho algo semejante en sus poemas de amor y de amistad amorosa a Lysi; también, en un romance de amor a lo divino (56) repite que el amor más alto no necesita correspondencia; si nosotros nos empeñamos en pedirla es por una falla de nuestra naturaleza humana. ¿Cómo sale del aprieto? En primer término, por el recurso a la autoridad de la Escritura. En el Antiguo y en el Nuevo Testamento abundan los textos que indican que debemos amar a Dios sobre todas las cosas. Del amor a Dios brota el amor que tenemos o deberíamos tener a nuestros semejantes y a nosotros mismos. Entonces, ¿Cristo necesita nuestra correspondencia? No: "el amor humano halla en ser correspondido algo que le faltara si no lo fuera; pero al de Cristo nada le falta aunque no le correspondamos". Al llegar a este punto, el más arduo, sor Juana desarrolla la segunda parte de su argumento.

Comienza diciendo:

Es el amor de Cristo muy al revés del de los hombres. Los hombres quieren la correspondencia porque es bien propio

suyo; Cristo quiere esa misma correspondencia para bien ajeno, que es el de los propios hombres. A mi parecer el autor [Vieyra] anduvo muy cerca de este punto, pero equivocólo y dijo lo contrario; porque, viendo a Cristo desinteresado, se persuadió a que no quería ser correspondido. Y es que no dio el autor distinción entre correspondencia y utilidad de la correspondencia [...] Y así, la proposición del autor es que Cristo no quiso la correspondencia para sí sino para los hombres. La mía es que Cristo quiso la correspondencia para sí, pero la utilidad que resulta de esa correspondencia la quiso para los hombres.

Razonamiento más sutil que sólido y ejemplo de la casuística que se reprochaba a los jesuitas. Vista desde una perspectiva moderna, la dificultad que experimentaba sor Juana (y también Vieyra) procedía de la doble naturaleza de Cristo: Hombre y Dios. La necesidad de correspondencia se origina de su humanidad; Cristo, como Dios, no la necesita. Misterio impenetrable y que ya había provocado el escándalo de Porfirio: le parecía una incongruencia y una blasfemia de los cristianos adorar a un Dios que pedía ser amado.

Sor Juana responde con brillo pero no resuelve el dilema:

Acá el amante hace la correspondencia medio para su fin; Cristo hace la correspondencia medio para el bien de los hombres [...] Acá los amantes recíprocos quieren el bien de su amor para su amado, pero el bien del amor del amado para sí; Cristo, el bien del amor que tiene al hombre y el bien del amor que le tiene el hombre, todo, quiere que sea para el hombre.

Sor Juana distingue entre correspondencia y utilidad pero no responde a la terrible pregunta: ¿por qué Cristo quiere que lo quieran los hombres? Antes, en el romance 56, más cerca de Plotino que de los Evangelios, había dicho que hay que amar a Dios sin deseo de correspondencia y que ese amor es el más alto. Había dicho lo mismo en sus poemas de amor profano y en los de amistad amorosa a María Luisa. Pero en la *Carta* afirma que Cristo, que es Dios y es Hombre, nos pide correspondencia. Al final añade un argumento no muy convincente: la necesidad de correspondencia brota del libre albedrío, "carta de libertad auténtica" que

Dios dio al hombre. Puesto que amar a Dios “es el sumo bien del hombre y esto no puede ser sin que el hombre quiera”, por esto mismo “quiere Dios, solicita y manda al hombre que lo ame”. Esta conclusión no me parece muy alejada de la de Vieyra, salvo que sor Juana traslada la contradicción de la esfera divina a la humana. El amor de Dios no niega sino que intensifica la libertad humana: por amor a los hombres, Dios los ha hecho libres. Los dos extremos —amar/ser amado— que padece Dios, en cuanto Cristo, los padecen también los hombres en cuanto seres libres. Esta idea, según se vio ya, es el eje de su vida interior. En cierto modo, la *Carta* confirma lo que antes había escrito: los “amantes recíprocos” alcanzan una suerte de felicidad pero hay otros que aman por amar. El amor de los amantes heroicos, que no buscan la correspondencia, es el amor más pleno.

Al final de la *Carta* expone su propia opinión sobre las finezas divinas. Es desconcertante: después de haber afirmado que Cristo nos pide correspondencia, dice ahora que “la mayor fineza del Divino Amor son los beneficios que nos deja de hacer” y que ella llama “beneficios negativos”. Para atenuar un poco el escándalo, puntualiza que no habla “de las finezas de Cristo en el fin de su vida”, tema de Vieyra, sino de “las finezas de Dios en cuanto Dios”. Desaparece el elemento humano de la naturaleza divina, en el que, justamente, reside la originalidad del cristianismo. “Dios en cuanto Dios”: extraña fórmula que recuerda al *Primero sueño*, en el que tampoco aparece Cristo. Sor Juana expone su argumento de un modo un poco abrupto. Conociendo nuestra ingratitud y maldad, Dios nos deja de hacer beneficios: “Agradezcamos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas la mayor fineza.” Versión a lo divino de su idea del amor más alto como amor que no busca correspondencia: debemos amar a Dios no por los favores que nos hace sino porque su mayor fineza es no hacernos ningún favor. La fineza de Dios consiste en dejarnos de su mano pues así acrecienta nuestra libertad. Esto último es, sin duda, la consecuencia más notable de la idea de los “favores negativos” y debe de haber alarmado a más de

uno de sus lectores. La noción de la libertad humana como gracia de Dios no desaparece pero cambia, por decirlo así, de coloración: se convierte en un "favor negativo", en una *abstención* divina. En esto sor Juana está más cerca de Pelagio que de San Agustín.

Los razonamientos acerca de los "favores negativos" son un eco de las grandes polémicas de su tiempo sobre la gracia y el libre albedrío. Báñez y los dominicos habían hecho del libre albedrío un reflejo de la gracia divina; el jesuita Luis de Molina trató de conciliar libertad y predestinación pero acrecentando la esfera de la libertad. La gracia *suficiente* era la gracia primera pero la gracia *eficaz* obraba no sobre ni por encima sino *a través* del libre albedrío. Sor Juana, sobre todo por sus conclusiones parece suscribir al molinismo. Dorothy Schons, en una inteligente *Carta abierta* al escritor ultramontano Alfonso Junco, sostiene que

en la cuestión tan reñida de la gracia suficiente de los agustinos y la gracia eficaz de los jesuitas, sor Juana opta por la gracia suficiente. Declara que daña lo que falta (la gracia) y lo que sobra (la gracia eficaz): es decir, que basta con la gracia suficiente. Desde este punto de vista sor Juana es el Port-Royal de la Nueva España —o pudiera haber llegado a serlo.

No lo creo. La visión de San Agustín del hombre caído —radicalizada por Jansenio— se funda en la predestinación y la idea de "favores negativos" significa justamente lo contrario: la abstención divina. Los "favores negativos" no suspenden el libre albedrío: lo acrecientan. Obran como la gracia eficaz de Molina. Con ideas y procedimientos que venían de los jesuitas, sor Juana atacó a uno de ellos y de los más ilustres. Su ataque no fue, como el de Pascal, a una doctrina sino a una persona y a un grupo.

La *Carta* iba precedida por otra, dirigida a sor Juana y firmada por una sor Filotea de la Cruz, monja en un convento poblano y que se declara "estudiosa" de la poetisa. El prólogo de sor Filotea es breve. Empieza por un elogio: a pesar de que en su sermón Vieyra se había elevado "sobre sí mismo, como otra Aguila del Apocalipsis", sor Juana había cortado "la pluma más delgada" y el orador portugués

podía “gloriarse de verse impugnado por una mujer que es honra de su sexo”. En seguida alaba la “enérgica claridad” de la prosa de sor Juana y le recuerda —primer reproche— que si es cierto que “quien más ha recibido de Dios, más obligado está a la correspondencia, temo que V.md. se halle alcanzada en la cuenta pues pocas criaturas le deben a Su Majestad mayores talentos en lo natural”. No la censura por los versos con que “ha sido tan celebrada como Santa Teresa” pero deplora que no la imite “en la elección de los asuntos”. La reconvencción de sor Filotea es mesurada: le parece “una vulgaridad” reprobar en las mujeres el uso de las letras. Es verdad que San Pablo dice que las mujeres no enseñen “pero no manda que no estudien [...] Sólo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad [...] Letras que engendran la elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente.” Sor Filotea no se muestra tierna con su sexo aunque conviene en que “el estudio y el saber habían contenido a sor Juana en el estado de súbdita”. ¿La habían contenido realmente? La carta de sor Filotea muestra precisamente lo contrario y uno de sus objetos es volverla a la obediencia.

Sor Filotea no pretende, como otros, que sor Juana “mude el genio renunciando a los libros, sino que lo mejore leyendo alguna vez el de Jesucristo [...] Mucho tiempo ha gastado en el estudio de filósofos y poetas: ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros [...] Ciencia que no alumbra para salvarse, Dios la califica de necedad.” La condenación del saber profano se une a una exhortación: “Lástima es que un tan grande entendimiento de tal manera se abata a las raseras noticias de la Tierra que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo; y ya que se humilla al suelo, que no baje más abajo considerando lo que pasa en el Infierno.” Después de esta grave advertencia, vuelve a mezclar lo dulce con lo amargo. Se refiere a los “favores negativos” y le desea que “el Señor, que ha llovido tan abundantemente beneficios positivos en lo natural sobre V.md., no se vea obligado a concederle beneficios solamente negativos en lo sobrenatural, que por más que la discreción de V.md. los llame finezas, yo

los tengo por castigos". Sor Filotea no sólo reprueba la idea de los "favores negativos" sino que, abiertamente, amenaza con ellos, "en lo sobrenatural", a sor Juana. La despedida es más dulce. Pide que la favorezca la liberalidad divina y, aludiendo a otros tiempos, añade: "Esto le desea quien desde que le besó la mano, muchos años ha, vive enamorada de su alma, sin que se haya entibiado este amor con la distancia y el tiempo, porque el amor espiritual no padece achaques de mudanza."

Sor Filotea admira tanto la crítica de sor Juana al sermón de Vieyra, que la publica a su costo. Al mismo tiempo le reprocha su dedicación a las letras y la reprende por no consagrarse a los "asuntos sagrados", es decir: a la teología. Extraña actitud que mezcla el amor a la severidad y en la que el elogio esconde una grave amonestación. La actitud de sor Juana es igualmente extraña: escribe por mandato la crítica y con la condición de que no se le dé publicidad; sin embargo, acepta que se publique e incluso, más tarde, en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, dice "que no sabe cómo agradecerle la merced tan sin medida de dar a la prensa mis borrones". Para desvanecer, hasta donde sea posible, estos misterios, hay primero que hacer ciertas preguntas y tratar de contestarlas: ¿quién era esa sor Filotea de la Cruz y por qué publicó la crítica de sor Juana al sermón de Vieyra?; ¿quién era el destinatario de la *Carta* de sor Juana? Un contemporáneo de los hechos respondería: "por sabido se calla". En efecto, era un secreto a voces: sor Filotea de la Cruz y el destinatario de la *Carta* eran una sola y la misma persona, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Él también fue el autor de la *Aprobación* del escrito. Sólo el destinatario podía divulgar la *Carta* y sólo un destinatario que tuviese el alto rango del obispo podía atreverse a publicarla. La razón de esconderse bajo un pseudónimo femenino aparecerá dentro de poco.

La amistad entre sor Juana y el obispo era antigua, como lo muestran tanto el tono de la *Carta* como el del prólogo, afectuoso en su severidad. La relación entre la monja y el prelado debe remontarse a los tiempos de fray Payo Enríquez de Rivera, él recién llegado a Nueva España y todavía reciente la profesión de ella en San Jerónimo. Uno

de los familiares del obispo y su futuro biógrafo, el mercedario fray Miguel de Torres, era nada menos que sobrino carnal de sor Juana. Era hijo de Inés, su media hermana, y de José Miguel de Torres, poeta y secretario de la Universidad. No es temerario suponer que Fernández de Santa Cruz, sor Juana y otros —entre ellos quizá Castorena y Ursúa— formaban un grupo ligado por la amistad y comunes intereses. Muchos de ellos habían comenzado a figurar en la vida pública en la época de fray Payo. Unos eran criollos y otros acriollados, es decir, con largos años de residencia en Nueva España. Es probable que la cabeza de este círculo fuese el obispo de Puebla. El nombramiento de Aguiar y Seijas como arzobispo de México, su españolismo y sus intemperancias deben haber irritado al obispo de Puebla y a sus amigos.

Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún había nacido en Palencia, en 1637. Miguel de Torres cuenta que, niño, fue al río a jugar con otros amigos pero, como no sabía nadar, por poco se ahoga; en otra ocasión, estuvo a punto de morir pues dejó encendidas unas velas que prendieron fuego a la cama donde dormía.³ Tal vez esto explica su cautela. Estudió con los jesuitas y después, en Salamanca, fue discípulo del dominico Pedro de Godoy, famoso teólogo. Ya ordenado, tuvo como director espiritual, durante una temporada, a Tirso González, que sería general de los jesuitas. A los treinta y cinco años fue nombrado obispo de Chiapas. Antes de embarcarse lo designaron para una diócesis más importante, la de Guadalajara. Llegó a México en 1673 y fue consagrado en 1675 por fray Payo Enríquez de Rivera. Por lo que cuenta Torres, el joven obispo gozó de la amistad y de la protección de fray Payo. En 1676, a los treinta y nueve años, fue nombrado obispo de Puebla, cargo que ocupó hasta su muerte, en 1699. En Puebla fundó colegios para niñas vírgenes (curioso adjetivo aplicado a la infancia), colegios de monjas y una casa para mujeres "recogidas". También enriqueció la biblioteca formada por su antecesor, el gran Palafox, e impulsó el colegio de teólogos. Por esta breve enumeración de sus actividades pueden adi-

³ Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su ejemplar y virtuosa vida el Ilmo. y Excmo. Sr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz*, Madrid, 1722.

vinarse sus dos pasiones: la teología y las religiosas. Hay que agregar otra: el ascetismo. Se retiraba con frecuencia, cuenta Torres, al Santuario de San Miguel del Milagro, "para mucha oración, mala comida y no pocos azotes". Quizá Torres exagera: su biografía es una hagiografía, como sucede con las vidas de Núñez de Miranda y de Aguiar y Seijas que escribieron Oviedo y Lezamis.

Su afición a la teología produjo tres volúmenes, la obra de su vida, dedicados a conciliar las "aparentes" divergencias y contradicciones entre las distintas partes de la Biblia. Su solicitud hacia las religiosas se manifestó en la reforma de las relajadas prácticas de los conventos. Según Torres

muchas de aquellas vírgenes, del número de las necias, no sólo no lucían sino que deslustraban sus lámparas con algunas comunicaciones ajenas de su consagrada pureza, cuyo desorden causó la infernal osadía de algunos sujetos que, desde el siglo, las inquietaban con la frecuencia de visitas a las rejas y tornos, escandalizando a los menos advertidos.

El obispo de Puebla visitaba a las monjas, conversaba con ellas, las instruía y, sobre todo, les escribía encendidas cartas que Torres llamó *espirituales*. En una de ellas dice: "Padecer, por Cristo, buscar desprecios, hacer pedazos la voluntad, es tu camino, enamorada de Cristo crucificado." En otra, la exaltación de sus metáforas, violentamente sensuales, se vuelve crueldad: "Por más que tiro a desnudarte, no acabo de conseguirlo y tú te condenarás, desamparada de Dios, olvidada y dejada de tu confesor..." Torres publicó treinta y seis de estas cartas, entre ellas la dirigida a sor Juana, que es la más mesurada. El sobrino comenta con cierta compunción hipócrita: "tuvo esta carta el efecto deseado [...] porque, como se lo pedía Su Ilustrísima, vivió dando ejemplo a las religiosas y murió con claras muestras de su salvación".

A pesar del tono invariable y cansadamente encomiástico de Torres, se vislumbra a veces la persona real que fue Fernández de Santa Cruz. No fue un santo sino un verdadero príncipe de la Iglesia: político cauteloso pero no cobarde, enérgico pero realista. Supo resistir al virrey de México en 1692 y también supo ceder al arzobispo Aguiar

y Seijas en la cuestión de las "oblaciones". Al administrar los sacramentos, los sacerdotes recibían ciertas dádivas llamadas, indebidamente, "oblaciones". Aguiar y Seijas, con la autoridad del Papa, condenó esta "costumbre sacrílega". Los dos prelados se reunieron en Chilapa en 1686 (fue su único encuentro). Fernández de Santa Cruz comentó la entrevista en estos términos:

Yo reparto entre los pobres lo que sale de esas oblaciones y me ahorra llevar dinero que dar [...] pero con todo deseo hacer lo que más convenga, que aunque el Pontífice habló como persona particular, con todo pesa mucho su autoridad. Yo sé también que esto perjudica a mis sucesores pero nada de esto me hace fuerza [...] aunque no entiendo cómo puede el señor arzobispo llamar [a esa práctica] sacrílega si no es que infernal.

Estos párrafos de humildad eclesiástica no logran ocultar enteramente su malhumor ante los hechos y los dichos del arzobispo. Pero ¿por qué publicó el obispo la *Carta* de sor Juana y por qué se escondió bajo el nombre de sor Filotea de la Cruz? Para contestar a estas preguntas debemos antes responder a otra: ¿contra quién estaba dirigida *realmente* la crítica de sor Juana?

El jesuita Antonio de Vieira nació en Lisboa en 1608 y murió en Salvador, Brasil, en 1697. Predicador insigne, autor de cartas notables, maestro de la prosa barroca, misionero en Brasil y ardiente abogado de los indios y los negros, gozó de gran influencia y crédito cerca del rey Juan IV de Portugal. Fue hábil diplomático y defendió a los judíos convertidos. Perdió el favor de palacio, regresó al delta del Amazonas entre los indios, aprendió el tupi-guaraní y otros idiomas indígenas, regresó a Portugal, fue de nuevo expulsado, la Inquisición lo persiguió, se refugió en Roma, se convirtió en el confesor de Cristina de Suecia, volvió al Brasil, luchó nuevamente por los indios y murió a los 89 años. Ya dije que fue del todo ajeno al enredo de la *Carta*. ¿Por qué y para qué sor Juana escribió una crítica sobre un sermón predicado cuarenta años antes? ¿Por qué y para qué el obispo de Puebla publicó ese texto con tanto empeño? ¿Cómo fue posible que esa publicación provocara tantas críticas contra sor Juana, sin que nadie le tocara

un pelo al obispo? En 1950 señalé, en un pequeño ensayo, que la crisis intelectual y psicológica de sor Juana sólo era comprensible desde la perspectiva de la crisis social e histórica de Nueva España al finalizar el xvii. Nadie tomó en cuenta mi observación hasta que, en 1967, el crítico italiano Dario Puccini la recogió y ofreció una hipótesis que es, a un tiempo, sólida, verosímil e intelectualmente satisfactoria. Lo seguiré en esta parte, aunque aquí y allá, como es natural, me aparto un poco de su interpretación.

Vieyra era admirado en España y en México. Esa gloria fue, en gran parte, reflejo del predominio de la Compañía de Jesús. En México los jesuitas no sólo dominaban la educación superior sino que, a través del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas, ejercían una influencia muy profunda en la Iglesia y en el Estado. El nombramiento de Aguiar y Seijas había sido, en buena parte, obra de la Compañía de Jesús. Pues bien, entre los amigos y admiradores de Vieyra se encontraba, en primera fila, Aguiar y Seijas. Su amistad era tanta que en 1675 y en 1678 se publicaron en Madrid dos volúmenes de traducciones de sermones de Vieyra, ambos dedicados a Aguiar y Seijas, entonces obispo de Michoacán.⁴ En 1683 aparecieron unas *Conclusiones a toda la teología*, que la Real y Pontificia Universidad de México dedicó a Vieyra. Seguramente, dice Dario Puccini, "una sugerencia de Aguiar y Seijas, recién llegado al poder". La dedicatoria de la Universidad de México coincidía con la caída en desgracia de Vieyra en Lisboa y así podía interpretarse como una suerte de desagravio.⁵ Finalmente, en 1685 se publicó en México el sermón de Vieyra "Heráclito defendido". Imposible no ver en esta nueva publicación la intervención de Aguiar y Seijas. No parece difícil deducir

⁴ *Las cinco piedras de la honda de David en cinco discursos morales predicados a la serenísima reina de Suecia, Cristina Alejandra, en lengua italiana. Por el reverendísimo padre Antonio de Vieyra... Dedicados al ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas, obispo de Michoacán...*, Madrid, 1675. Y el tomo segundo: *Sermones varios del padre Antonio de Vieyra de la Compañía de Jesús, dedicados al ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas*, Madrid, 1678.

⁵ En una carta al marqués de Gouvella (junio 24 de 1683) Vieyra se refiere con satisfacción a este homenaje. Las relaciones entre la Universidad y el arzobispo, señala Puccini, eran inmejorables (Puccini, *op. cit.*).

de todo esto que la personalidad que podía sentirse afectada por la crítica de sor Juana no era Vieyra, ausente y ajeno a todo, sino el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. Atacar a Vieyra era atacar de refilón a Aguiar. También era enfrentarse a influyentes jesuitas amigos del arzobispo.

Queda por examinar la razón de la rivalidad entre Fernández de Santa Cruz y Aguiar y Seijas. El primero había llegado antes a México. El obispado de Puebla era el más importante de Nueva España, después del de México, y era natural que, a la salida de fray Payo, el obispo Fernández de Santa Cruz aspirase a ese puesto y también al de virrey. Ciertamente, para probar el desinterés de Fernández de Santa Cruz, algunos críticos han señalado que, más tarde, "no sólo renunció al arzobispado de México y al virreinato de la Nueva España sino también a su obispado de Puebla; pero esta renuncia no le fue admitida".⁶ Esta información, procedente de un autor poco creíble como Torres y repetida sin pruebas por Beristáin y otros, es vista hoy con justificado escepticismo por la gran mayoría de los historiadores.⁷ El otro aspirante al arzobispado de México era Aguiar y Seijas, en aquel entonces obispo de Michoacán. Los textos de la época, a pesar de su reserva, dejan vislumbrar que la lucha entre ambos prelados fue larga y encarnizada. Santa Cruz, dice Puccini, "tenía mayor popularidad en Nueva España, su experiencia era más rica, de temperamento más moderado y con mejores dones para tratar con el poder civil". Aguiar gozaba del apoyo de los jesuitas y de otras autoridades

⁶ José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, 1816 (segunda edición facsimilar, 1980).

⁷ Según Torres, a la salida de fray Payo, se le despachó "cédula de arzobispo de México" pero Fernández de Santa Cruz, "montado sobre el alto espéculo del desengaño", no aceptó el cargo. Torres no menciona ni transcribe ningún documento que pruebe su dicho. Agrega que después el virrey conde de Galve le participó que se le había nombrado "virrey en *interim*" y que el obispo volvió a renunciar. En este caso sí reproduce la cédula en que Carlos II acepta la renuncia (Madrid, 8 de abril de 1698). Subrayo que Fernández de Santa Cruz renunció a un encargo provisional, no al nombramiento definitivo de virrey. El relato de Torres es confuso y pretende ver en el nombramiento de 1696, ¡una consecuencia de la supuesta renuncia al arzobispado, dieciséis años antes! (Cf. el capítulo XLI, páginas 266-270, del *Dechado de príncipes...*)

del clero metropolitano, tenía fama de severos principios, intransigencia moral y prestigio intelectual, como lo muestra la dedicatoria de Vieyra. Para compensar sus desventajas, Santa Cruz trató de conquistar, sin gran éxito, la voluntad de la Compañía de Jesús. Hay una carta suya a Carlos II, en la que elogia a los jesuitas y a la obra que realizan en el Colegio de San Ildefonso. La elección del arzobispo se hizo de una manera misteriosa y que no se ha aclarado del todo aún. En el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles se hacen cuatro menciones del caso: en la primera se dice que ha sido nombrado arzobispo de México el obispo de Santo Domingo; en la segunda, de mayo de 1680, que el nombrado ha sido Manuel Fernández de Santa Cruz; en la tercera, se confirma que el nombrado es Santa Cruz, obispo de Puebla; en la cuarta, de marzo de 1681, se da por primera vez el nombre de Francisco de Aguiar y Seijas.

¿Qué ocurrió entre mayo de 1680 y marzo de 1681? Según parece, Santa Cruz había sido nombrado arzobispo pero hubo alguna poderosa interferencia que hizo cambiar finalmente la decisión de Madrid en favor de Aguiar. Hay indicios, dice Puccini, que dejan entrever una enconada aunque subterránea rivalidad entre Aguiar y Santa Cruz. Sólo dentro del contexto de esa rivalidad puede responderse con visos de exactitud a las preguntas que nos hemos hecho. La *Carta atenagórica* es un texto polémico en el que la crítica a Vieyra esconde una crítica a Aguiar. Esa crítica la hace una mujer, nueva humillación para Aguiar que odiaba y despreciaba a las mujeres. La *Carta* es publicada por el obispo de Puebla que así cubre a sor Juana con su autoridad. El obispo escribe un prólogo escondido bajo un pseudónimo femenino, burla y vejamen de Aguiar y Seijas. . . ¿Por qué sólo ahora se ha logrado aclarar un poco —aunque todavía hay muchas tinieblas— el enigma de la *Carta atenagórica*? Tal vez porque en el siglo xx hemos aprendido a despejar esas tragedias y comedias de máscaras que son los conflictos en las sociedades regidas por una ortodoxia y una burocracia. Nadescha Mandelstam nos cuenta en sus memorias (*Hope against Hope*) que aquellas terribles críticas de Jadanov en contra de Ajmatova, un poco después de la guerra, eran en realidad un ataque a su rival Malen-

kov, protector en esos días de la poetisa. Más imprudente que Ajmatova, sor Juana intervino en el pleito entre dos poderosos príncipes de la Iglesia romana y fue destrozada.

Para comprender la actitud de sor Juana debe tenerse en cuenta la personalidad del arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas. Era gallego, de Betanzos. Su familia, antigua e ilustre, decía descender de un caballero romano de la casa de Julio César. Cuando el apóstol Santiago llegó a las costas de España, lo recibió a la orilla del mar uno de los antepasados de Aguiar y Seijas. De ahí que las armas del escudo familiar fuesen cinco conchas y una cruz. Dos circunstancias determinantes: fue sietemesino y huérfano. Niño vivió cuidado por extraños y todavía de tierna edad fue paje de un prelado. Buenos estudios de teología en la Universidad de Santiago de Compostela. Desde entonces se distinguió por su humor lunático y caprichoso, su devoción extrema y sus accesos de irritación. Riguroso con los demás pero también con él mismo, alcanzó reputación de sacerdote ejemplar, a pesar de sus excentricidades. Lo rodeó pronto una atmósfera de exaltación devota y crédula. El padre José de Lezamis, que lo acompañó en sus viajes y que fue su confesor, nos ha dejado una biografía de Aguiar y Seijas llenas de historias insólitas.⁸ Al lado de Lezamis, resultan sobrios y realistas Torres y Oviedo; su manía milagrera llegó a provocar la impaciencia incluso de un historiador flemático como Leonard. Cuenta, por ejemplo, que cuando don Francisco se embarcó hacia Nueva España, los demonios "trataron de hundir la flota", pues temían que el nuevo obispo les arrancase de las garras muchos pecadores. Fracasaron: "una sierva de Dios" tuvo una visión en la que vio cómo Santa Úrsula y las once mil vírgenes domaron al mar y pusieron en fuga a los diablos.

Las buenas relaciones de Aguiar y Seijas con los jesuitas deben haber comenzado en sus años de estudiante. Tal vez conoció personalmente a Vieyra o, al menos, sostuvo correspondencia con él; de otro modo éste no le hubiera dedicado los dos volúmenes de sus sermones traducidos al español. Siendo gallego, Aguiar y Seijas tenía probablemente amigos y conocidos en Portugal. Durante su obispado en Michoa-

⁸ José de Lezamis, *Breve relación de la vida y muerte del Ilmo. y Revmo. Señor Doctor Don Francisco Aguiar y Seijas*, México, 1699.

cán uno de sus familiares era un jesuita portugués, Antonio Soares. De la misma época michoacana es una carta que le dirigió el padre Oliva, general de los jesuitas, agradeciéndole "las señaladas mercedes y favores que V. S. Ilma. se sirve hacer a nuestra Compañía..." Apenas nombrado arzobispo de México, Aguiar y Seijas inició una política de austeridades que pocos aplaudieron. Una de sus primeras medidas fue prohibir a las religiosas de la Concepción y de San Jerónimo que recibieran en los locutorios a sus "devotos" (eufemismo que designaba a los aficionados a las monjas, una costumbre muy extendida en España y en la América española). Con la misma severidad reprobaba los espectáculos públicos, sobre todo el teatro, las corridas de toros y las peleas de gallos. Lezamis dice: "Una causa muy principal de muchos pecados suelen ser las comedias y fiestas de toros; por lo cual aborrecía mucho Su Ilustrísima esta y otras semejantes fiestas [...] Predicaba con gran acrimonia contra estos toros y comedias y los estorbó siempre que pudo."

La entrada en la ciudad de México de este enemigo del teatro coincidió con el estreno de una comedia de sor Juana (*Los empeños de una casa*) en un agasajo a los marqueses de la Laguna. En la loa, sin nombrarlo, la poetisa elogia al nuevo arzobispo. Pero el prelado, que no asistió al acto, nunca se dio por aludido. ¿Qué pensaría de una monja autora de comedias, letras para bailes y otros espectáculos? ¿Se habrá enterado de que sor Juana había escrito un soneto en honor de un rejoneador? ¿Llegarían a sus ojos los sonetos "burlescos" de la monja y sus poemas eróticos? En esos años la Inquisición prohibió, por razones más bien fútiles, una comedia del famoso dramaturgo Pérez de Montalbán, *El valor perseguido y la traición vengada*, que se presentaba en el Coliseo (ése era el nombre del teatro de la ciudad). Entre los inquisidores que condenaron la obra estaba Núñez de Miranda, el confesor de sor Juana. El tribunal prohibía muy de vez en cuando las obras de teatro; Leonard atribuye esta decisión en contra de la comedia de Montalbán a la inquina de Aguiar y Seijas.

El arzobispo combinaba de curiosa manera el odio al teatro con el amor a los pobres. Dice su biógrafo:

Procuraba acabar con los libros de comedia y repartía libros devotos. Cuando llegamos de España, trajo unos mil quinientos libros que se intitulaban *Consuelo de pobres* [...] y persuadía a los libreros que no tomaran libros de comedias; y trocó con algunos de ellos todos cuantos tenían por los dichos arriba *Consuelo de pobres*; y luego quemaba los de comedias.

Lezamis no nos dice de qué medios se valía el arzobispo para persuadir a los libreros. Pero sabemos por otras fuentes que no vacilaba en usar la amenaza, la coacción moral y aun la confiscación, mediante un simple recibo como único documento. Poseído por una suerte de rabia caritativa, no se contentaba con dar lo suyo sino que, usando y abusando de su autoridad sacerdotal, obligaba a los otros a hacer caridades extravagantes. Al final de su vida no supo resistir a esta pasión y se entregó a una desenfrenada distribución de limosnas, precedida en cada ocasión por una recaudación más o menos forzada de fondos. Lezamis cuenta que “no podía vencerse [...] y en ese tiempo no sólo recibía lo que le daban sino que pedía y hacía listas de los ricos de la ciudad [...] y juntó mucho dinero e hizo muy extraordinarias limosnas”. En realidad, los que se plegaron a su manía dadivosa no fueron los verdaderos ricos, que tenían medios y poder para resistirle, sino gente de mediano pasar y que por esta o aquella razón le debía obediencia. Una de las víctimas de esas piadosas exacciones fue sor Juana. Apunta Dorothy Schons: “El arzobispo murió en 1698 y no bien estuvo enterrado cuando varios conventos y personas particulares presentaron autos acreedores al expolio arzobispal. Y así se levantó un pleito contra los bienes del difunto prelado.”

La fiebre de caridades era inseparable de los milagros. Lezamis refiere que, durante las inundaciones que sufrió la ciudad de México, el arzobispo, acompañado de uno de sus limosneros —tenía varios— y de otro sacerdote, recorrió en canoa los pueblos de las cercanías provisto de cinco o seis costales de pan; luego de bendecirlo, empezaron el reparto pero era tanta la multitud —más de mil quinientas personas— que temieron que no alcanzase. ¿Cuál no sería su sorpresa al ver que alcanzó para todos? Entonces “volvieron a repartir, dieron a cada uno de los pobres dos y

tres tantos de pan y con todo no pudieron acabar con él y quedó allí mucho para que se diese al día siguiente". Caridad, milagros y humildad: don Francisco andaba vestido con trajes viejos, llevaba las medias rotas, borró en los sellos arzobispales las armas de su casa, comía en los hospitales y era tal su horror al fasto y la ostentación que "provocaba las murmuraciones de los hombres mundanos". Llevaba cilicio y se azotaba dos veces por semana. Dormía en cama prestada y, a su muerte, se descubrió que hervía de chinches, "cosa horrible". Pero, agrega Lezamis, del cadáver se desprendió una fragancia maravillosa.

El rigor con que el arzobispo trataba a su cuerpo no calmaba a su espíritu. Iba de la devoción a la cólera, del fervor a la acrimonia; su caridad era más odio que amor, su humildad más aborrecimiento a sí mismo que fraternidad. No conocía ni la amistad ni la confianza: llamaba a todo el mundo de usted y vuestra merced. Fue distante, colérico, imperioso y descomedido. Al entrar a predicar en el templo vio, en el atrio, a una mujer descubierta y en seguida le cubrió la cabeza y el rostro con el chal que ella llevaba sobre los hombros. Aguiar y Seijas profesaba estimación a Sigüenza y Góngora; lo nombró capellán del Hospital del Amor de Dios y lo hizo, favor señalado, uno de sus limosneros. Sin embargo, poco después de los tumultos de 1692, durante una conversación entre ambos y como surgiese una diferencia de opinión, el arzobispo perdió los estribos, lo increpó y, ante el asombro de Sigüenza, se lanzó sobre él. Robles refiere el incidente en su *Diario de sucesos notables*:

Pleito. Sábado 11. Estando don Carlos de Sigüenza y Góngora, clérigo sacerdote, con el señor arzobispo sobre algunas razones, le dijo dicho don Carlos que viera Su Ilustrísima que hablaba con él, sobre lo que Su Ilustrísima, con una muleta que traía, le quebró los anteojos y lo bañó en sangre.

Si la humildad es muchas veces máscara de la soberbia, ¿qué decir de la castidad? Aguiar y Seijas fue célebre no sólo por sus limosnas sino por su horror a las mujeres. En su historia de la Iglesia mexicana, Francisco Sosa dice que "la aversión del arzobispo hacia la mujer era tan exagerada que podría calificarse de verdadera manía. Consta que desde

sus primeros años evitó su trato y proximidad; no hay por qué extrañarse de que, ya sacerdote, ni el rostro quisiese verles.”⁹ Sosa olvida varias circunstancias: Aguiar y Seijas era sietemesino, perdió muy pronto a su padre, y su madre, niño aún, lo entregó como paje a un prelado amigo de la familia. Su nacimiento prematuro, el abandono de su madre y el haber vivido toda su infancia y su juventud entre clérigos, lo apartaron para siempre del mundo femenino. Pero no es difícil advertir en ese aborrecimiento a los dos componentes contradictorios de la fascinación: el temor y el vértigo. “En su servidumbre —continúa Sosa— jamás permitió mujer alguna; en sus frecuentes pláticas doctrinales atacó con vehemencia cuantos defectos creía hallar en la mujer; se avanzó hasta reprender a alguna desde el púlpito, personalizando sus ataques...” Lezamis recuerda que oyó decir al arzobispo “que si supiera que ha entrado una mujer en su casa, había de mandar arrancar los ladrillos que ella había pisado [...] No quería que en casa suya pusiesen manos las mujeres ni que le guisasen la comida ni oírlas cantar y ni siquiera oírlas hablar quería.” Tampoco permitía que las personas que lo visitaban llevasen con ellas a sus mujeres, prohibición que irritó a muchos. En esto era tan estricto que cuando el virrey conde de Galve tomó posesión de su cargo, el arzobispo no fue a visitarlo, como lo pedía el protocolo, para no visitar también a la virreina. Aguiar y Seijas daba gracias a Dios por ser corto de vista pues así no veía a las mujeres.

El testimonio de Lezamis revela la verdadera naturaleza de la misoginia de Aguiar y Seijas: “Me acuerdo que en el tiempo que yo lo confesé, que fue cuando era obispo y arzobispo, explicaba con gran claridad las batallas y tentaciones que acerca de esto padecía.” Se refiere a la tentación de la lujuria y agrega: “antes que fuese obispo no solía padecer en esto lo que cuando obispo y arzobispo. Y la causa la atribuía Su Ilustrísima a que antes de tener estos puestos no visitó mujeres.” El trato con las mujeres, así fuese lejano, era una amenaza para su salud espiritual. La castidad del prelado era “heroica” pero, a medida que castigaba a su cuerpo, la lujuria crecía. No sólo la humillación dolorosa de su carne estimulaba cruelmente su imagina-

⁹ Francisco Sosa, *El episcopado mexicano*, Mexico, 1877.

ción; también es revelador que la tentación aumentase con su nuevo rango de arzobispo, como si hubiese una conexión secreta entre deseo y orgullo. Lezamis comenta: "un martirio prolongado fue la castidad del señor arzobispo". A pesar de la admiración y el amor que le profesó, el retrato que hace Lezamis es el de un hombre vehemente y caprichoso, aprensivo y colérico, suspicaz, cruel con él mismo y con los otros, visitado continuamente por los fantasmas de la ira y la lujuria. Su caridad era despótica, su humildad soberbia y su castidad una *débauche* mental.

La impaciencia y la cólera de Aguiar y Seijas ante las actividades mundanas y literarias de sor Juana deben de haber sido inmensas. Sin embargo, durante años esa animadversión no se expresó abiertamente; de manera indirecta, a través de clérigos y monjas, la poetisa fue constante objeto de reconvenciones y reprimendas. Núñez de Miranda, su confesor, le transmitió sin duda muchas de estas quejas, aparte de las suyas propias. Pero sor Juana gozaba de la amistad y la protección del virrey y de su mujer la condesa de Paredes. Después, aunque la amistad con los Galve no fue tan íntima, conservó el favor de palacio. Sor Juana, por su parte, sentía indudablemente una mezcla de repugnancia y de miedo ante el extravagante y terrible arzobispo. Debió ver su condenación del teatro y la poesía profana como una condenación de su obra y de su vida; su odio a las mujeres debe haberle parecido, todo junto, cómico y horrible. Ella no se avergonzó nunca de ser mujer y su obra es una exaltación del espíritu femenino. Aguiar y Seijas inspiraba temor pero ella no se doblegó. Al contrario: escribir una crítica del sermón de Vieyra, el teólogo venerado por Aguiar y Seijas, equivalía a darle una lección al arrogante prelado. En la *Carta* lo dice claramente: una "pobre mujer" —ella misma— es el instrumento de Dios para castigar a un soberbio.

Puccini piensa que la participación de sor Juana en este asunto se redujo a ser un involuntario instrumento de la maquinación de Fernández de Santa Cruz. Me parece que es imposible soslayar sus sentimientos y las razones que ella tenía para atacar al arzobispo. Esas razones, además de ser legítimas, eran entrañables: la defensa de sí misma y de su sexo. El incidente refleja, en su complejidad, uno de

los rasgos característicos de la sociedad hispánica en esa época: las rivalidades de los dos prelados se expresaban en formas encubiertas. La teología era la máscara de la política. Pero en este incidente hay un elemento nuevo, desconocido hasta entonces en la historia de la cultura hispánica: la aparición de una conciencia femenina. Este elemento es lo que le da *otra* significación al suceso. Repito: sor Juana no fue un instrumento del obispo de Puebla. Fue su aliada. No sabemos si la idea de humillar a Aguiar y Seijas, a través de una crítica femenina a un sermón de su admirado Vieyra —perverso y brillante ejemplo de “lenguaje esópico”—, fue de sor Juana o de Fernández de Santa Cruz; lo que sí puede decirse es que ella jamás habría escrito ese texto sin el apoyo del obispo de Puebla: él fue el destinatario de la *Carta*, él dio la aprobación eclesiástica para que fuese publicada, él redactó el prólogo y él costeó la edición. Sor Juana no pudo prever las consecuencias de su acto. Se sentía segura y con valedores poderosos en Madrid y en México. Pero otro poder —sin rostro y sin nombre: ¿suerte, destino, historia?— aguardaba en una vuelta del tiempo.

2. LA "RESPUESTA"

Es IMPOSIBLE que sor Juana y Fernández de Santa Cruz no hubiesen previsto que la aparición de la *Carta atenagórica* provocaría réplicas y comentarios. Pero el número y la violencia de algunos debe haberlos asombrado y, a sor Juana, atemorizado un poco. No han llegado hasta nosotros sino ecos de esa polémica y unos cuantos documentos directos; sin embargo, por lo que nos cuenta la *Respuesta*, sabemos que intervinieron varios clérigos y que algunos la atacaron con saña y sin miramientos por su doble calidad de mujer y de religiosa. La polémica cruzó el mar aunque allá no tuvo la acrimonia y la pasión de México.¹ Desde el principio, por una suerte de convenio tácito —nada odia más el clero que el escándalo— se intentó no darle demasiada publicidad al incidente. Esta política continuó después de muertos los principales protagonistas. En la *Fama*, Castorena y Ursúa sólo se refiere de paso a los hechos, aunque sabemos que él fue uno de los defensores de sor Juana; Calleja habla con grandes elogios de la crítica del sermón de Vieyra pero no entra en el fondo del asunto; Oviedo se ocupa más bien en defender a Núñez de Miranda, tratando de mostrar que Juana Inés no correspondió a su afecto; Torres observa la misma actitud: exaltar y defender la memoria de Santa Cruz; en cuanto a José de Lezamis: ni siquiera se ocupa del embrollo. Este silencio pretende acallar lo que realmente ocurrió.

Casi ninguno de los comentarios se imprimieron. Algunos fueron dichos desde los púlpitos de las iglesias y en las aulas de los colegios y seminarios. Otros circularon manuscritos. Sor Juana relata que su censor más encarnizado hacía copias de su escrito y las distribuía. No sin razón Dorothy Schons habla de una "tormenta de críticas" y cita, entre las obras que circularon manuscritas, la de un presbítero, Manuel Serrano de Pereda, y la de un franciscano, Fran-

¹ Ya señalé que todavía en 1727 se publicó en Lisboa una *Apología a favor del R. P. Antonio Vieyra*, firmada por sor Margarita Ignacia, monja agustina. El autor del folleto era en realidad su hermano, Luis Gonçalves Pinheiro. Otra vez los seudónimos y los cambios de sexo, insólito "travestismo" simbólico.

cisco Ildefonso de Segura. Pero no es necesario extenderse sobre esto: sor Juana habla siempre en plural de sus críticos y los llama "impugnadores", "calumniadores" y "perseguidores". Entre los documentos descubiertos por Ermilo Abreu Gómez se halla un folleto: *La fineza mayor*, sermón pronunciado por el clérigo valenciano Francisco Xavier Palavicino Villarrasa nada menos que en el convento de las jerónimas, el 10 de marzo de 1691. Sor Juana había despachado su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* apenas diez días antes. El sermón de Palavicino tiene un interés especial: es un indicio de las proporciones que tomó el asunto durante los meses que siguieron a la aparición de la *Carta atenagórica*. Palavicino disiente tanto de la opinión de Vieyra como de la de sor Juana: para él la fineza mayor es la ocultación que hace Cristo de sí mismo durante el sacramento de la Eucaristía. El presbítero comienza su sermón con un desorbitado elogio de Vieyra: Demóstenes lusitano, Tulio jesuítico y "Tertuliano de nuestros felices tiempos". Sigue otro panegírico de sor Juana, aunque al final repite la reserva consabida: "El más florido ingenio de este feliz siglo, Minerva de América, grande ingenio limitado con la cortapisa de mujeril..." Probablemente las monjas de San Jerónimo, con objeto de aplacar un poco los ánimos, invitaron al cortés Palavicino para que mediase en la cuestión. La pieza del presbítero valenciano es muy inferior al sermón de Vieyra y a la crítica de sor Juana pero ya en esos momentos no contaba tanto el peso de las razones como la personalidad de los contendientes. Es revelador que las monjas de San Jerónimo hayan creído prudente invitar a un predicador que sostenía una opinión distinta a las de Vieyra y sor Juana sobre las finezas de Cristo: así mostraban que eran ajenas a la controversia. Sor Juana debe haberlo sentido como una defección de sus hermanas.

Las reacciones que produjo la *Carta* no fueron exclusivamente negativas. A pesar de la "cortapisa mujeril" hubo algunos que la defendieron y en la *Respuesta* ella se refiere a esos escritos, aunque sin nombrar a sus autores. Alaba particularmente a uno de ellos; el elogiado era probablemente Castorena y Ursúa, al que dedicó además una décima de agradecimiento, en la que le dice con gracia: *pues debéis*

a mi defensa / lucir vuestro entendimiento. Sin embargo, nueva prueba de que se intentaron borrar las huellas del escándalo, la defensa de Castorena y Ursúa, como la mayoría de los otros alegatos, no aparece por ningún lado. Estas reticencias, silencios y equívocos, así como el amor a los pseudónimos y las alusiones escondidas, son rasgos inherentes a todas las burocracias identificadas con una ortodoxia. Esto también explica la extraordinaria ambigüedad del prólogo de sor Filotea de la Cruz. En primer término, el pseudónimo. El célebre Juan de Palafox y Mendoza, predecesor de Fernández de Santa Cruz en la mitra de Puebla, había publicado en 1659 una *Peregrinación de Filotea al Santo templo y monte de la Cruz*, escrita en imitación de la "Filotea francesa" de San Francisco de Sales. El pseudónimo del obispo de Puebla era ya una invitación a dejar las letras profanas por las sagradas. También es notable el contraste del primer párrafo del prólogo con los que siguen. Comienza por elogiar de manera extravagante a la poetisa: no sólo ha sobrepasado a Viejra sino a otro predicador portugués, Meneses, que fue su maestro. No sin malicia, sor Filotea se asombra de que una mujer haya vencido a un gran teólogo. En seguida, aprueba que las mujeres estudien, a condición de que el estudio no las vuelva soberbias. Todo esto puede considerarse como una serie de oblicuas estocadas contra Aguiar. Después adelanta una restricción, esta sí capital: es lástima que sor Juana se consagre a la literatura profana y no a la sagrada.

Se ha acusado al obispo de Puebla de intolerante. Lo fue pero me parece que no se ha leído bien ese texto cauteloso. Los párrafos en que condena la afición de sor Juana a las letras profanas tenían por objeto, probablemente, adelantarse a las críticas de los amigos del arzobispo de México. Creo, asimismo, que el reproche de Fernández de Santa Cruz, además de su utilidad táctica como autodefensa, representaba realmente sus puntos de vista. Sin proponérselo siquiera, por su estilo de pensar y de escribir, sor Juana chocaba contra ellos. Para el obispo "la ciencia que no es del Crucificado es necedad y sólo vanidad"; ella decía lo mismo pero su actitud vital era radicalmente distinta: lo que le apasionaba realmente era el conocimiento. Otro motivo de conflicto: los límites del saber

en el caso de la mujer. Sor Juana los quiere más amplios y en esto no cede. Aunque su rebelión no es declarada, tampoco abdica: avanza con prudencia, se retira, vuelve a avanzar. Subrayo la ambivalencia del obispo: le pide a sor Juana que escriba la crítica a Vieyra, la publica y no vacila en darle su aprobación; se esconde bajo un pseudónimo de ambiguas significaciones y escribe un prólogo no menos ambiguo en el que, por una parte, elogia a sor Juana y, por otra, la crítica. Si los enemigos de sor Juana atacan al obispo y se extrañan de que haya publicado ese texto, él puede replicarles que ya reprendió a la monja; al mismo tiempo, esa reprensión le da a ella una ocasión para defenderse. José María de Cossío supone que había un acuerdo previo entre sor Juana y el obispo: la carta del prelado era una invitación para que ella expusiese su caso y se defendiese. No es imposible. Pero ni el obispo pudo prever cuál iba a ser la respuesta de sor Juana ni ella la cruel deserción del prelado. En el fondo de su relación había un equívoco, algo no dicho; apenas salió a la luz, su relación se quebró. El escrito del obispo enfrentó a sor Juana con el problema de su vocación, es decir, con el sentido mismo de su vida. Las finezas de Cristo y los otros puntos teológicos pasaron a segundo plano.

Juana Inés no tomó mucho tiempo en contestar: la *Carta atenagórica* apareció a fines de noviembre de 1690 y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* está fechada el 1º de marzo de 1691. Es un texto que a veces adopta la forma del alegato, otras la de las memorias y otras la de la exposición de ideas. Ciertos pasajes —marca de su época y de su cultura clerical— son pedantescos y abundan en latinajos; otros son llanos, escritos en una admirable y fluida prosa familiar. A pesar de sus lunares y sus lagunas, la *Respuesta* es un documento único en la historia de la literatura hispánica, en donde no abundan las confidencias sobre la vida intelectual, sus espejismos y sus desengaños. Las reflexiones acerca de las aventuras solitarias del espíritu ha sido un tema poco explorado por los grandes escritores españoles e hispanoamericanos. En esto, la *Respuesta* se aparta de las tendencias predominantes de nuestra cultura y es el complemento de *Primero sueño*: si este último es el aislado monumento del espíritu en su ansia

por conocer, la *Respuesta* es el relato de los diarios afanes del mismo espíritu, contados en un lenguaje directo y familiar.

La *Respuesta* no es sólo una suerte de versión en prosa de *Primero sueño*; también es, y en primer término, una réplica al obispo de Puebla. Esa réplica, naturalmente, tenía que ser una defensa de las letras profanas. Sor Juana no podía decir que eran iguales o superiores a las sagradas—decirlo la habría llevado *ipso facto* a la Inquisición—pero sí se las ingenió para exaltarlas y mostrar su valía y necesidad. No sólo contesta al obispo sino a sus adversarios y censores. Se da cuenta de que la atacan sobre todo por ser mujer y de ahí que su defensa se transforme inmediatamente en una defensa de su sexo. Ésta es, probablemente, la parte más viva y actual de su alegato. Por último, hay un interlocutor invisible con el que sor Juana dialoga sin cesar: ella misma. Toda su vida ha vivido en el equívoco: ¿monja o literata? Al responder al obispo y a los otros, se escribe a sí misma, cuenta el origen de su amor a las letras y trata de explicárselo y de justificarlo. La contradicción que la habita —lo dice una y otra vez— no nace de su naturaleza sino de circunstancias que le fueron impuestas: fue monja porque no le quedaba otro recurso. Pero fue una monja cumplida y, al cabo de más de veinte años de haber profesado, sigue creyendo en la coexistencia de sus dos destinos. Cualquier lector advertido percibe, al leer esas páginas, que si la *Respuesta* fue un examen de conciencia, ella no salió arrepentida de ese examen. Al contrario: escribir ese texto fue una experiencia liberadora que la reconcilió con ella misma. Aunque su lenguaje es cauteloso y constelado de reservas y paréntesis, la impresión final es nítida: no se avergüenza de lo que es y ha sido. Y esto es lo que debe haber conturbado, dolido y ofendido a los Fernández de Santa Cruz y a los Núñez de Miranda.

Sor Juana comienza su respuesta con un largo e ingenioso preámbulo. Confiesa su emoción al ver publicados sus "borrones" y agrega: "al llegar a mis manos, impresa, la carta que vuestra propiedad llamó *atenagórica*, prorrumpí en lágrimas, con no ser esto en mí muy fácil". Frases no muy sinceras: no es creíble que el obispo hubiese publicado la

crítica a Vieyra sin su consentimiento. Sor Juana prolonga la ficción: no descubre la identidad del destinatario de su carta, insiste en que la escribió por mandato de alguien a quien no podía desobedecer y reitera que no ha tenido arte ni parte en su publicación. Tampoco es sincera al calificar el acto del obispo como un favor de Dios, que así la castiga de su ingratitud. Se refiere a no haber escrito más sobre asuntos de teología: ¡pero toda la *Respuesta* está destinada, precisamente, a explicar y justificar esa omisión! El pasaje termina con una promesa formal: acepta la amonestación de sor Filotea. Aunque "viene en traje de consejo", tendrá para ella "substancia de precepto", y se dedicará al estudio de los Libros Sagrados. (Promesa no cumplida, según se verá.) Después de este prelude humilde y conciliatorio, pasa a su defensa.²

¿Por qué no ha escrito más de letras sagradas? La respuesta es desconcertante: no es capaz de penetrar en las sutilezas de la teología. Se apoya en la autoridad de San Jerónimo, que recuerda la tradición hebrea, según la cual se prohibía a los dedicados al ministerio sacerdotal que leyesen el *Cantar de los cantares* "hasta pasados los treinta años [...] porque de la dulzura de aquellos epitalamios no tomase ocasión la juventud imprudente de mudar el sentido en carnales afectos". El temor de mal interpretar los libros santos "me ha quitado muchas veces la pluma de la mano [...] el cual inconveniente no topaba en los asuntos profanos, pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura". El párrafo es ambiguo; claro está que ella sí tenía talento suficiente para manejar las abstracciones teológicas pero era no menos claro que prefería escribir comedias y sonetos. En seguida, afirma que no ha escrito "sino violentada, forzada y sólo por dar gusto a otros". Declaración sorprendente si se recuerda el cuidado que puso en publicar sus obras. Pero inmediatamente atenúa la enormidad de su afirmación: puntualiza que esta "repugnancia" para escribir se refiere sobre todo a los asuntos sagrados. Y repite: "yo no quiero ruidos con el Santo Oficio". Su verdadera pasión no ha sido la literatura sino el saber. Afir-

² 1-128. Sigo la numeración de las líneas en el cuarto tomo de las *Obras completas*.

mación que hay que entender en su verdadero sentido: por *saber* designa no sólo a las ciencias y a la filosofía sino a lo que en aquella época se llamaba *letras humanas* y que abarcaba en primer término a las literaturas clásicas.³

En los párrafos que siguen defiende no sólo su violenta afición a la literatura sino su condición de mujer:

desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehementemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones [...] ni propias reflejas [...] han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer.

Esos *algunos* eran los mismos que, decía el obispo, comían "la vulgaridad de reprobar en las mujeres el uso de las letras". Después hace una confesión extraordinaria aunque, de nuevo, en ella mezcla lo cierto con lo falso:

he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento, y sacrificárselo sólo a quien me lo dio; por no otro motivo me entré en religión, no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa inclinación eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad.

Palmaria contradicción: en la primera parte de su confidencia dice que quiso sepultar en el convento no sólo su nombre sino su entendimiento, lo cual significa, justamente, la renuncia a su estudiosa inclinación; en la segunda parte dice que tomó los hábitos aunque sabía que la vida conventual estorbaría a su propósito de estudiar y leer. Aquí aparece, por primera vez, un tema que en el curso de la *Respuesta* se presentará muchas veces: la contradicción entre su vocación de solitaria estudiosa y las obligaciones de la vida comunal en un convento.

La confesión de sor Juana no corresponde enteramente a la realidad: ella parece olvidar la mediocridad de los caminos que se le abrían en 1669. Si no hubiera sido la del convento, ¿qué otra solución le quedaba? ¿Un matri-

³ 129-183.

monio desastroso como los de sus dos hermanas? Sin embargo, es verdad que entró en San Jerónimo a sabiendas de que un convento no era el sitio más a propósito para una intelectual como ella. Por eso vaciló y así se lo dijo a quien, "en el mundo, sólo lo debía saber", es decir, a su confesor, Núñez de Miranda. Pero éste "no me lo permitió, diciendo que era tentación, y sí sería". Terrible confidencia que es también una velada acusación: Núñez de Miranda le dijo que era tentación querer enterrar en el convento, con su persona, su nombre, su fama. Él la animó a que tomase los hábitos, diciéndole que allá podía, sin perjuicio de sus obligaciones religiosas, continuar sus estudios. Seguramente sor Juana dice la verdad. Para Núñez de Miranda el primer paso era el urgente y el que contaba: profesar. Después, poco a poco, él la convencería de que abandonase la poesía y las letras profanas y se consagrara a la vida religiosa. Es claro que Núñez de Miranda cambió en el curso de su relación con sor Juana: primero fue blando y después más y más severo. Era un "pescador de almas" y para pescar a la de sor Juana atenuó al principio la oposición entre la vida religiosa y la dedicación al estudio y a las letras. Por eso, ante las vacilaciones de ella, las califico de *tentación*. El cambio del jesuita fue paulatino y sujeto a las circunstancias. Durante el largo período en que sor Juana se dedicó plenamente a la vida literaria, el padre Antonio no mostró una oposición demasiado violenta: sor Juana se había convertido en algo así como un poeta oficial, ligado al palacio con los dobles lazos de los encargos palaciegos y de la amistad íntima. Al finalizar el párrafo, sor Juana escribe con auténtica pasión: "Señora mía, creo que sólo os pagara en contaros esto, pues no ha salido de mi boca jamás, excepto para quien debió salir" (Núñez de Miranda). Esta frase dolorida delata una íntima desavenencia, hasta entonces guardada secreta, entre ella y su confesor.⁴

En los párrafos que siguen cuenta sus afanes: su asistencia, a los tres años, a una escuela "de las que llaman Amigas", en Nepantla (ella vivía en Panoayán, a unos cuantos kilómetros); su voluntaria abstención de comer queso—su golosina preferida— porque oyó decir que dañaba a

⁴ 184-215.

la inteligencia; su proyecto de ir a la Universidad vestida de hombre; sus lecturas en la biblioteca de su abuelo; su aprendizaje de la gramática y el voluntario castigo que se infligía: cortarse el pelo cuatro o seis dedos y no dejarlo crecer hasta haber aprendido esta o aquella lección (refutación anticipada de Schopenhauer). Ya me referí a estos pasajes en la Segunda Parte e intenté interpretarlos. Lástima que sean tan pocos y que sor Juana pase tan rápidamente sobre su infancia y su juventud. El relato de su amor a los estudios la lleva nuevamente a la razón de haber elegido la vida religiosa. Éste es uno de los temas sobre el que giraba sin cesar su pensamiento. Confiesa que tenía "total negación al matrimonio", de modo que escogió la vida conventual como "lo más decente que podía elegir". No estamos ante un llamamiento de Dios sino ante un cálculo racional: sor Juana pesa las circunstancias y con lucidez se decide por San Jerónimo, a pesar de

todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.

Por eso, repite, vaciló en tomar las órdenes hasta que la alumbraron "personas doctas [diciendo] que era tentación". Reaparece el tema sobre el que vuelve sin cesar a lo largo de la *Respuesta*: para ella tomar las órdenes no significó renunciar a las letras humanas, aunque sí se daba cuenta de la oposición entre la vida intelectual y la conventual. Esta oposición no era de fondo sino fòrmal: el cúmulo de obligaciones de la segunda dificultaban la concentración estu-
diosa. El resultado, naturalmente, no fue apagar su sed de saber sino avivarla: "esta inclinación, que no sé si por prenda o por castigo me dio el cielo, con tanto ejercicio que la religión tiene, reventaba como pólvora y se verificaba en mí el *privatio est causa appetitus*".⁵

En el convento prosiguió la tarea "de leer y más leer, de estudiar y más estudiar". Hay amargura en su relato: es duro estudiar sin maestro. Aunque sus estudios eran profanos, su fin último era llegar algún día a la teología. Me

⁵ 216-289.

parece, otra vez, poco sincera. Ella misma confiesa que, si se demoraba tanto en los preliminares, era para "lisonjear y aplaudir mi propia inclinación, proponiéndole como obligatorio su propio gusto". Explica entonces que no puede entender "el estilo de la Reina de las Ciencias [la teología] quien no sabe el de las ancilas". Sin lógica, retórica, música, aritmética, geometría, historia, derecho, lenguas, astrología y hasta las artes mecánicas, es imposible comprender este o aquel pasaje de las Sagradas Escrituras. El proyecto de sor Juana, aparte de su dificultad intrínseca, era superfluo: el carácter predominantemente especulativo de la teología hacía innecesarios muchos de los conocimientos de que habla. Con la excepción de Alberto el Magno, su discípulo Santo Tomás y algún otro, ningún teólogo dominó todas las ciencias de su época. Por lo demás, ella era demasiado inteligente para creer en lo que decía.

Se adentra en sus confidencias y cuenta que se extraviaba en la variedad de los estudios, pues no tenía "para alguna cosa particular inclinación sino para todas en general". Sin embargo, aun en estas lecturas en apariencia desordenadas guardaba cierto ritmo y pasaba del estudio a la diversión. Sor Juana es severa con ella misma: "he estudiado mucho y nada sé". Este juicio sobre su método de conocimiento y sobre sus resultados podría quizá justificar la opinión de José María de Cossío, que la llama *dilettante*. No: su ideal del saber era poligráfico; quiero decir: quiso abrazar con cierta profundidad los temas y las ciencias que formaban el núcleo de la cultura de su época, procurando discernir los nexos y eslabones que unían unos a otros esos dispares conocimientos. Este ideal era inasequible en la Nueva España de fines del siglo XVII aunque ella, probablemente, no lo sabía. Ignoraba casi todo de la gran revolución intelectual que transformaba a Europa. Esta ignorancia volvía aún más patético su afán. No obstante, si sus noticias eran atrasadas e incompletas —sobre todo en física y astronomía— la idea que tenía de la cultura era singularmente moderna. No era la del especialista sino la del espíritu que trata de descubrir los escondidos enlaces entre una disciplina y otra. Sin duda le habrían fascinado los razonamientos de un Lévi-Strauss que ha encontrado escondidas analogías entre el pensamiento sal-

vaje y la música; también le habrían apasionado las ideas de la lingüística moderna, en la que los fonemas y sus componentes desempeñan la función de las partículas elementales en la física y la de los bloques coloreados de la pintura cubista. A pesar del arcaísmo de muchas de sus nociones, la visión moderna del universo como un vasto sistema de comunicaciones, de la biología microcelular a la astronomía, no le habría sorprendido demasiado.

Después de haber descrito en términos más bien negativos su experiencia en tantas y diversas disciplinas, en una súbita inversión —procedimiento frecuente en ella— dice lo contrario: la familiaridad con distintas materias es muy provechosa “pues lo que no entiendo en un autor de una facultad lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante [...] Y así no es disculpa, ni por tal la doy, el haber estudiado diversas cosas, pues éstas antes se ayudan.” Invoca como ejemplo máximo “la cadena que fingieron los antiguos, que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras”. Sor Juana atribuye la imagen al padre Kircher. En realidad es de Macrobio, que se sirve de ella para ilustrar la idea de la procesión descendente del Uno a lo Múltiple: “Del Dios Supremo a los peces de las profundidades, todo está unido por un mismo hilo y en continua sucesión, sin que se rompa nunca un solo eslabón. Ésta es la dorada cadena que, nos cuenta Homero, Dios colgó del cielo a la Tierra.”⁶ En el mismo párrafo, también como si fuera de Kircher —“en su curioso libro *De magnetete*”—, repite su máxima preferida: Dios es a un tiempo centro y circunferencia.⁷

Al llegar a este punto, pondera sus trabajos: no sólo careció de maestro sino de condiscípulos. La confidencia revela que en el convento, durante veinte años, no encontró

⁶ Macrobio, capítulo xiv del *Comentario al “Sueño de Escipión”*. La imagen viene de la *Iliada* (VIII. 9). Aparece también en Proclo.

⁷ Kircher no tiene ningún libro que se llame así. Sor Juana se refiere, quizá, a *Magnes, sive de arte magnetica* (Roma, 1641), que es el estudio más amplio de Kircher sobre magnetismo. Ya indiqué el origen de la imagen sobre Dios y la circunferencia: Nicolás de Cusa. El frontispicio de *Magnes, sive de arte magnetica* contiene, entre otras imágenes, la de la cadena que cuelga del cielo. El símbolo aparece en otros dos libros de Kircher: el frontispicio de *Magneticum naturae regnum* (Roma, 1667) y el de *Mundus subterraneus* (Amsterdam, 1678) (280-440).

a nadie que se interesase en las ciencias, las letras o las artes. Las monjas más bien le estorbaban, con sus incesantes interrupciones. Vida atareada y vacía del convento: las visitas inopinadas en la celda, el chismorreó continuo, los cantos y risas de las vecinas, las criadas y sus pleitos. Un pequeño mundo poseído por una fiebre fútil. Pero las dificultades de la vida comunal —ella las llama "estorbos obligatorios y casuales"— no fueron sino una parte, y no la mayor, de las que experimentó. Aparte de sus obligaciones monjiles y de la cháchara y agitación de sus hermanas, sufrió las persecuciones de aquellos y aquellas que querían prohibirle estudiar y escribir. Entre ellos los peores fueron no

los que con declarado odio y malevolencia me han perseguido sino los que, amándome y deseando mi bien, me han mortificado y atormentado más que los otros, con aquel: *No conviene a la santa ignorancia que debe, este estudio; se ha de perder, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza.*

Entre estos persecutores piadosos se encontraba Núñez de Miranda. También la atormentaban por su "infeliz habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados". Todo este pasaje está escrito con admirable sutileza. Imperceptiblemente sor Juana pasa de la defensa de su afán de saber, a la defensa del arte de escribir versos, sean sagrados o profanos. Reclama así, sin decirlo, su derecho a leer y escribir sobre temas que no fuesen de religión.⁸

Leer es ocupación pasiva; escribir es lo contrario de "enterrar su nombre" en la oscuridad de un monasterio: es salir a la luz pública y, aunque el autor no lo quiera, distinguirse. Pero la distinción siempre acarrea castigos: la regla de este bajo mundo "es aborrecer al que se señala porque deslucе a los otros. Así sucede y así sucedió siempre." El odio de los fariseos hacia Cristo nació de la envidia. Lo mataron "porque ése es el premio del que se señala". Por eso los antiguos adornaban la figura de la Fama, colocada en la eminencia de sus templos, con púas: "no puede estar sin púas que lo punquen quien está en lo

⁸ 441-530.

alto". Cualquier superioridad, "sea de dignidad, nobleza, riqueza, hermosura o ciencia, padece esta pensión, pero la que con más rigor la experimenta es la del entendimiento. La razón es que, como dijo doctamente Gracián, las ventajas en el entendimiento lo son en el ser." Se lanza entonces en una disquisición sobre Cristo como víctima de la envidia, aunque advierte que a ella la han perseguido no "por saber sino por tener amor a la sabiduría". Ese amor "me hizo acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio". ¿Quiénes serían ellos: Aguiar y Seijas, Núñez de Miranda? En una ocasión lo lograron y una prelada, "muy santa y muy cándida, que creyó que el estudio era cosa de Inquisición, me mandó que no estudiara". La prohibición duró tres meses. Este incidente muestra otro rasgo de su carácter, que la aparta de sus contemporáneos y de la tradición hispánica: el amor por la experimentación. Los objetos de uso común, las sombras paralelas que hace sobre la pared el testero de una cama, los trazos en el suelo del trompo al girar, todo lo que veía y tocaba, le servía para hacerse preguntas y tratar de responderlas. La cocina también era laboratorio: "¿qué os pudiera contar de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? [...] Aunque ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?" Sin embargo, "si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito". Todos estos esfuerzos, desvelos y penalidades pasados por amor al saber, ¿son méritos? Si se tratase de un hombre, lo serían; no en ella que es mujer. No importa: obedecía a su inclinación, que obraba sobre su vida "necesariamente". No se juzga: narra su invencible afición al estudio y deja a sor Filotea el juzgarla.⁹

A pesar de que su amor a las letras ha sido tal que no habría necesitado de ejemplos que imitar, siempre tuvo en la mente los nombres de las mujeres que sobresalieron en los estudios humanos y divinos. Aquí comienza una larga y erudita enumeración que abarca a las mujeres insignes de la historia —poetisas, filósofas, juristas y otras— desde la Antigüedad clásica y la Biblia hasta sus contemporáneas, como la duquesa de Aveyro y la reina Cristina de Suecia.

⁹ 531-840.

Entre las "mujeres doctas" que enumera, muchas pertenecen a la Antigüedad pagana y escuchar el nombre de algunas —como el de Hipasia, "que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría"— en labios de una monja provoca cierta perplejidad. Hipatia (Hipasia) de Alejandría, hermosa e inteligente, virtuosa y sabia, filósofa neoplatónica, fue asesinada en marzo de 415 por una banda de monjes cristianos. Es imposible que sor Juana ignore las circunstancias de la muerte de Hipatia, mártir no de la fe que ella profesaba sino de la filosofía. Como en el caso de su alusión a la mujer de Simón el Mago, la gnóstica Eunoia, su admiración por esas mujeres ilustres era más fuerte que su temor a traspasar los límites de la ortodoxia. En su interior combatían creencias rivales: el cristianismo y el feminismo, la fe religiosa y el amor a la filosofía. Con frecuencia, y no sin riesgo, triunfaban las segundas. Admirable valentía.¹⁰

¹⁰ Entre la figura de Hipatia y la de Juana Inés hay claras semejanzas que, sin duda, fueron advertidas por la poetisa. Hermosas, jóvenes, castas y sabias, las dos fueron perseguidas por prelados intolerantes, aunque los de la alejandrina fueron incomparablemente más crueles y bárbaros. Hipatia fue hija y discípula del matemático y filósofo neoplatónico Teón. Tal vez fue la primera mujer que sobresalió en las ciencias exactas: matemáticas y astronomía. Dirigió la academia platónica de Alejandría, rival de la de Atenas, y escribió varios tratados científicos, hoy perdidos, que eran comentarios de Diafante, Apolonio de Pérgamo y Ptolomeo. Es probable que, como todos los neoplatónicos de su tiempo, combinase la astronomía con la astrología. Fue maestra y amiga de Sinesio de Cirene, obispo a pesar suyo y autor de un libro famoso sobre el sueño que tal vez sor Juana leyó, o conoció indirectamente a través de citas y comentarios: *De insomniis*. Hipatia, amiga de otro pagano, el prefecto Orestes, rival del terrible patriarca de Alejandría, San Cirilo, teólogo revoltoso y sanguinario, fue blanco de la inquina de las bandas de monjes fanáticos que acaudillaba el patriarca y que aterrizaban a la ciudad. Un día de la cuaresma de 415 los monjes detuvieron su carro, mataron al auriga y la desnudaron y vejaron; después la llevaron a la iglesia y allí la descuartizaron. Gibbon añade un detalle horrible: *her flesh was separated from her bones with sharp oysters-shells*. Su asesinato fue el comienzo del fin de Alejandría como centro de saber. Su suerte conmovió a la Antigüedad. En una de sus cartas Sinesio habla de ella como "madre y hermana, maestra y benefactora en todo y de todos". El poeta Palladas, un siglo después, dedicó a su memoria un poema (*Antología palatina*, IX, 400). En la Edad Moderna, Hipatia ha sido recordada por historiadores, filósofos y eruditos. Gibbon

La lista de las mujeres sabias le sirve como introducción a un tema que le apasiona: ¿pueden las mujeres enseñar e interpretar las Sagradas Escrituras? La opinión de San Pablo era adversa: "Las mujeres callen en las iglesias, porque no les es dado hablar." Apoyándose en un teólogo mexicano, el doctor Arce, en otras autoridades y en su propio ingenio, a través de un largo rodeo dialéctico, llega a la conclusión de que las mujeres pueden estudiar, interpretar y enseñar las Sagradas Escrituras, con una limitación: no en el púlpito de los templos sino en sus casas y otros lugares privados. Propone algo así como una educación universal de las mujeres, a cargo de ancianas doctas. Señala que debe enseñarse a las mujeres también las ciencias y las letras profanas. Funda su idea en un razonamiento que ya había expuesto al principio: es imposible la recta inteligencia de las Escrituras sin el estudio de la historia, el derecho, la aritmética, la lógica, la retórica, la música. El estudio de los libros santos "pide más lección de lo que piensan algunos, meros gramáticos [...] que se aferran al *Mulieres in Ecclesiis taceant*". Rechaza con burlas la idea corriente en su época sobre la inferioridad intelectual de su sexo. Ni la tontería es exclusiva de las mujeres ni la inteligencia privilegio de los hombres.¹¹

El largo pasaje sobre las mujeres la hace regresar a su

le consagra una emocionada página, el olvidado Charles Kingsley la hizo heroína de su novela histórica: *Hypatia or New Foes with Old Faces* (1853). Leconte de Lisle escribió dos poemas en su honor y, más cerca de nosotros, Charles Péguy pronunció un exaltado elogio de esa alma *si parfaitement accordée a l'âme platonicienne*. Sobre sus relaciones con Sinesio señalo el ensayo de H. T. Marrou en *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century* (ed. Arnoldo Momigliano, Oxford, 1963). Como en el caso de sor Juana, todos los autores hablan de su belleza y de su amor al saber. Gibbon escribe con su acostumbrada elocuencia: *In the bloom of beauty and in the maturity of wisdom, the modest maid refused her lovers and instructed her disciples*. Probablemente murió virgen pues en el poema que le dedicó Palladas la mira como una de las estrellas de la constelación de Virgo. Me atrevo a ofrecer una adaptación del poema:

Quando contemplo, Hipatia, tu discurso,
doctas voces sin mácula grabadas
en la altura, morada de la Virgen,
no desgrano palabras sino estrellas.

¹¹ 841-1150.

caso. ¿Por qué la atacan? Ella no enseña ni escribe (teología). ¿La *Carta atenagórica*? No fue un crimen escribirla. Si la Iglesia no se lo prohíbe, ¿por qué se lo han de prohibir otros? Las opiniones de Vieyra no son artículos de fe. Además, dice con pasión, "yo no le falté al decoro [...] ni toqué a la Sagrada Compañía [de Jesús] en el pelo de la ropa". Se queja de que uno de sus censores sí le ha faltado al decoro y de que ha llamado a su crítica "herética, ¿por qué no la delata?, y bárbara". Pero la defensa de la *Carta* sólo es un aspecto de su alegato; le duelen aún más los ataques a su "tan perseguida habilidad de hacer versos". Ha buscado el daño que pudiese ocasionar y no lo ha encontrado. Cita a los grandes poetas y poetisas de la Biblia y la tradición católica para mostrar que el ejercicio de la poesía no está reñido con la vida religiosa. Si tantas mujeres santas han cultivado a la poesía, ¿por qué ha de ser malo que ella escriba? Y afirma con desparpajo: "no se habrá visto una copla mía indecente". (¿Y los sonetos "burlescos" y los epigramas?) En seguida se repliega en el no creíble argumento que ha repetido a lo largo de la *Respuesta*: "Demás, yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos." Esta disculpa le sirve para deslizar una confidencia: "no me acuerdo de haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El sueño*". Aunque no tenemos por qué creerle literalmente —mucho de lo que escribió seguramente le gustaba— sí es comprensible que pusiese en lugar aparte a ese poema: es su autobiografía espiritual.¹²

El final de la *Respuesta* está escrito en un lenguaje más atropellado; hay repeticiones y saltos, como si no acertase con la manera de dar fin a su escrito. Insiste en que escribió su crítica mandada por alguien a quien no podía desobedecer y que nunca pensó en que se publicaría. Los lunares y lagunas de la *Carta* se deben sobre todo a la prisa con que la redactó: se le quedaron en el tintero algunas razones y pruebas. No se atreve a remitir al obispo esos "discursos" pero "si ellos por sí volasen por allá (que son tan livianos que sí lo harán) me ordenaréis lo que debo hacer". Así, sor Juana envió al obispo otros "discursos" que ampliaban y completaban su crítica al sermón de Vieyra.

¹² 1150-1267.

Pero Fernández de Santa Cruz ni los publicó ni habló nunca de ellos. ¿Cómo calificar esta sinuosa conducta? En cuanto a sus impugnadores: otros han respondido por ella; ha visto algunos de esos papeles y, por docto, le remite uno de ellos. Ni Fernández de Santa Cruz ni nadie ha dejado noticia sobre el contenido y la suerte de esos escritos... Y prosigue: los ataques no la desaniman pues son el precio que hay que pagar por la notoriedad: "las calumnias nunca me han hecho daño, aunque me han mortificado". Este desahogo la conduce, sin mucha lógica, a repetir que nada ha publicado por voluntad propia, con la excepción de dos escritos devotos: *Ejercicios de la Encarnación* y *Ofrecimientos de los Dolores*, dos pliegos que circulaban sin su firma entre las religiosas de la ciudad.¹³

Antes de las fórmulas de cortesía, agradecimiento y despedida, tiene ocasión para hacer un ofrecimiento al obispo: "Si algunas otras cosillas escribiese, siempre irán a buscar el sagrado de vuestras plantas y el seguro de vuestra corrección." Se refiere sin duda a escritos teológicos o devotos: no es creíble que se propusiese enviarle poemas de asunto profano.¹⁴ Así termina este escrito singular. La forma que adopta su argumentación es la de la espiral: cada avance es un regreso. Su complejidad es aparente y su argumento puede reducirse a unos cuantos puntos: no es esencial sino formal la contradicción entre la vida religiosa y los estudios profanos; estos últimos han sido y son escalones hacia los más altos y difíciles: los sagrados; tampoco encuentra reprehensible el ejercicio honesto de la poesía; reclama para ella y para las mujeres la posibilidad de educarse tanto en las letras y ciencias profanas como en las sagradas; en fin, nada de esto le parece contrario a los mandatos de la Iglesia. La *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* no sólo es una confesión sino una defensa de sus aficiones intelectuales; Manuel Fernández de Santa Cruz buscaba una retractación pero la contestación de sor Juana fue una refutación que todavía aguarda respuesta.

¹³ Los dos son insignificantes, lo mismo desde un punto de vista literario que como escritos ascéticos o místicos. Prosa para beatucas.

¹⁴ 1267-1432.

3. Y LAS RESPUESTAS

La *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* no fue publicada sino hasta ya muerta sor Juana, en *Fama y obras póstumas* (1700), aunque debe haber circulado manuscrita entre sus amigos y admiradores. La actitud de Fernández de Santa Cruz reveló una cautela que colindaba con la doblez y la hipocresía. No contestó a la carta de su protegida ni sabemos cuál haya sido su reacción al recibirla. Un silencio tanto más extraño cuanto que la *Respuesta* era un escrito excepcional, no sólo por venir de quien venía sino por los asuntos que trataba, entre ellos el de la educación de las mujeres y su derecho a comentar e interpretar las Escrituras. Si Fernández de Santa Cruz había manifestado tanta solicitud por la salud espiritual de las religiosas, al grado de escribirles muchas cartas edificantes, ¿cómo pudo oponer a las razones de sor Juana tanta indiferencia y tanto silencio? El desdén que sucedió a la *Respuesta* contrasta extrañamente con la atención cariñosa aunque exigente de antes. La actitud del prelado fue la de su biógrafo, fray Miguel de Torres, el sobrino de sor Juana. Este mediocre apologista relata mil nimiedades en la vida de Fernández de Santa Cruz pero no menciona siquiera a la *Respuesta*.

Es difícil ofrecer, después de cerca de tres siglos de los hechos, una explicación de la conducta de Fernández de Santa Cruz. Sin embargo, no es descabellado suponer que su cambio se debió, en primer término, a que no quiso irritar aún más al colérico Aguiar y Seijas. Era preferible abandonar a la monja que prolongar y envenenar una disputa no sólo con el arzobispo de México y sus amigos sino con muchos jesuitas. Esta última consideración debe haber sido decisiva. Además, él mismo estaba persuadido de la justicia de las censuras que se hacían a sor Juana. La *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* lo confirmaba: las letras y el renombre que había ganado habían fortalecido su vanidad y rebeldía naturales. A pesar de las protestas de obediencia y de los acentos de humildad obsequiosa que prodigaba sor Juana, el obispo de Puebla no podía quedar satisfecho con su respuesta; él quería una renuncia franca

e inequívoca a las letras profanas, no una defensa razonada de su ejercicio, incluso si eran vistas como camino hacia las divinas. Para el prelado, sor Juana se mostraba obstinada, rebelde. Había caído en el pecado que él había denunciado en su carta como el riesgo más grave de las letradas: la elación, la soberbia "que saca a la mujer de su estado de obediente".

La reacción del confesor de sor Juana, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, fue aún más dura: le retiró sus auxilios y se negó a verla. Núñez de Miranda era una figura de gran prestigio e influencia: profesor de teología, rector del Colegio de San Pedro y San Pablo, predicador de fama, hombre de crédito con los magnates, consejero incansable de monjas y calificador del Santo Oficio. Este cargo consistía en examinar, censurar y, en su caso, condenar los libros y proposiciones sometidos a la autoridad de la Inquisición. Los calificadores eran los guardianes de la ortodoxia. Muchas veces sor Juana aludió al temor que le inspiraba el tribunal del Santo Oficio. El abandono de Núñez de Miranda debe haberla afectado cruelmente. ¿Cómo olvidar que él la había decidido a escoger el camino religioso y que el día de su profesión había encendido las luminarias del altar? Una relación tan íntima y prolongada como la de Núñez de Miranda y sor Juana —dos temperamentos opuestos: él dominante y ella de genio independiente— engendra siempre equívocos y rencores. El confesor era el padre y el tirano, la imagen venerada y el fantasma aborrecido. La ambigüedad de estas figuraciones se acentuaba no sólo por el carácter riguroso de Núñez de Miranda sino por su cargo de calificador de la Inquisición. Debe haber sido angustioso tener por confesor a un especialista en detectar herejías y errores contra el dogma.

No sin dudas he dado como fecha del retiro de Núñez de Miranda la de la *Respuesta*, es decir, los primeros meses de 1691. Ésta es la opinión de la mayoría de los críticos. Pero no es imposible que el padre Antonio se haya retirado antes. La información que tenemos sobre esto es vaga e insuficiente. Calleja, fiel a su intención apologética, ni siquiera menciona el incidente; de modo que si no fuera por Oviedo la información no habría llegado hasta nosotros. Empeñado en lavar a Núñez de Miranda de las culpas de

incomprensión y excesivo rigor en sus tratos con sor Juana, cometió la indiscreción de revelar algo de lo que había ocurrido: "viendo el padre Antonio que no podía conseguir lo que deseaba [la renuncia a las letras profanas] se retiró totalmente de la asistencia de la madre Juana, llorando si no mal logradas por lo menos no tan bien logradas como quisiera aquellas singularísimas prendas". Oviedo no dice cuándo se retiró sino cuándo volvió: en 1693, dos años antes de su muerte. Es posible que el retiro haya sido en el momento de la *Respuesta*, puesto que en ese escrito sor Juana no declara que tenga intención de renunciar a las letras profanas; también es razonable pensar que haya sido antes, bastante antes. Desde 1680 se vio claro que sor Juana, lejos de consagrarse a la teología o a la vida ascética, estaba decidida a participar más y más en la vida literaria y sus agitaciones. Entre 1680 y 1690 su vida literaria y mundana alcanza la máxima intensidad: la tertulia de San Jerónimo, la amistad con María Luisa, las comedias y las loas, los poemas cortesanos y los eróticos, la incesante correspondencia con colegas y admiradores de Madrid, Sevilla, Lima, Quito. Tal vez Núñez de Miranda se retiró durante esta época.

¿Cuál fue la actitud de sor Juana ante el retiro de Núñez de Miranda? No sabemos nada: ésta es otra de las lagunas de su biografía. No obstante, en contra de lo que pudiera esperarse, su actividad literaria e intelectual durante esos años —hayan sido diez o hayan sido dos— muestra que el abandono del padre Antonio ni dañó su integridad psíquica ni su capacidad creadora. Esto confirma indirectamente mi suposición acerca de la ambigüedad de los sentimientos que profesaba a su antiguo confesor. Otra laguna: no sabemos quién fue el sacerdote que tomó el lugar de Núñez de Miranda. Tuvo que haber sido una persona de autoridad y prestigio, que la apoyase doblemente, frente al mundo y frente a sí misma. Francisco de la Maza descubrió en una biografía del padre Pedro Arellano, escrita por Juan José de Eguiara y Eguren, una curiosa información.¹ Dice Eguiara que, a la muerte de Núñez de Miranda, el

¹ *Vida del venerable padre Pedro de Arellano y Sosa...* por el Pr. Juan José de Eguiara y Eguren, México, 1753. Véase: Francisco de la Maza, *Sor Juana ante la historia*, México, 1981.

confesor de sor Juana fue el padre Arellano, al que la monja llamaba *santo*. Este Arellano gozaba de gran prestigio "entre los grandes personajes de la ciudad de México", de modo que podía substituir sin desventaja a Núñez de Miranda. Probablemente era menos severo que el jesuita: no era un intelectual sino un "extático". Sólo que Eguiara dice que Arellano fue el confesor de sor Juana *después* de la muerte del padre Antonio. Es imposible: Núñez de Miranda murió el 17 de febrero de 1695 y sor Juana el 17 de abril, exactamente dos meses después. Se trata de un error de Eguiara o, más probablemente, de otro ejemplo de la manía clerical que busca siempre ocultar la verdad real y substituiría por la edificante: el episodio del retiro del confesor no favorecía ni a sor Juana ni a Núñez de Miranda. Es razonable suponer, en consecuencia, que Arellano reemplazó al padre Antonio desde su retiro hasta su regreso en 1693.

En sus años finales sor Juana tuvo que enfrentarse a un conflicto presente desde el día de su profesión pero que veinte años después se convirtió en inaplazable e inexorable. Ese conflicto puede definirse, sumariamente, como la oposición entre la vida religiosa y la intelectual. Sólo que al enunciarlo así parece que aludimos a un tema de disertación filosófica y no a una cuestión vital y urgente: lo que estaba en juego era el sentido de su vida y la orientación que debía darle en el futuro. El conflicto ponía en entredicho a su identidad, esto es, a su ser más profundo. Desde el principio había tenido conciencia de la contradicción en que vivía; también desde el principio se había propuesto esquivarla y hasta entonces lo había logrado. El camino que ella había escogido no era insólito sino acostumbrado: la Iglesia había sido siempre el amparo de los talentos pobres y los literatos sin recursos. En el clero secular, en los conventos y en las órdenes abundaban los poetas, los dramaturgos y aun los novelistas. Ninguno de ellos había sufrido persecuciones por escribir obras profanas; la libertad de que gozaban era bastante amplia, con la limitación de no afirmar nada que fuese contrario al dogma. Su resolución de tomar los hábitos, a pesar de los estorbos e inconveniencias de la vida en común, había sido cuerda, acertada y conforme a la tradición. Puesto que no tenía gusto por el matrimonio ni medios para concertar alguno decoroso, el

convento fue un razonable compromiso entre la existencia libre y solitaria del intelectual y las servidumbres de la vida doméstica. Durante veinte años su tacto y su habilidad le ganaron protectores en muchos sitios y sobre todo en el más alto: el palacio; así pudo vivir en un fecundo equilibrio entre su profesión de religiosa y su verdadera vocación de escritora. De pronto, todo se quiebra y unos prelados intransigentes la cercan, la acusan y le piden que no escriba sino de asuntos religiosos. ¿Por qué?

La diferencia entre sor Juana y los otros clérigos escritores —Lope, Góngora, Calderón y tantos otros— era muy simple: ser mujer. Lope y Góngora fueron malos sacerdotes pero ningún Fernández de Santa Cruz los reprendió públicamente por no escribir tratados de teología ni ningún Núñez de Miranda les retiró sus auxilios espirituales por escribir sonetos y décimas de amor. A una monja cumplida se le podía prohibir lo que no se podía prohibir a un mal sacerdote. Su dedicación a las letras parecía una singularidad sospechosa y la fama que alcanzó en poco tiempo fue vista por la burocracia eclesiástica como una prueba del pecado de elación: la soberbia que se transforma insensiblemente en rebeldía. Sor Juana tuvo plena conciencia de que su condición de mujer era la causa, declarada o tácita, de las censuras y las amonestaciones. Por eso en la *Respuesta* se extiende sobre la educación de la mujer y enumera a las poetistas y escritoras notables de la Antigüedad y de los tiempos modernos. Su culto a las figuras femeninas del pasado era tal que dedicó una serie de sonetos morales —medallones verbales en el gusto parnasiano— a Lucrecia, Julia y Porcia. La irritación que provocaba la existencia de una monja literata, que no tenía vergüenza de ser mujer y que contaba con protectores en altos sitios, se redoblaba y exasperaba por otra circunstancia: la pequeñez del mundo en que ella se movía. El centro de la vida de la ciudad era una corte que imitaba a la de Madrid y en la que las querrelas de rango y posición adquirían proporciones simultáneamente gigantescas y ridículas. Las disputas por cuestiones de "precedencia" eran constantes y en ella participaban con la misma pasión de la nobleza peninsular y criolla los príncipes de la Iglesia. La preeminencia alcanzada por sor Juana ofendía a muchos prelados;

todos ellos eran sus superiores y casi todos presumían de teólogos, literatos y poetas. La monja encarnaba una excepción doble e insoportable: la de su sexo y la de su superioridad intelectual.

Aguiar y Seijas cristalizó todos estos sentimientos. Fue su genio maléfico. Poseído por un odio enfermizo hacia las mujeres, vio en sor Juana un ejemplo de perdición y disolución. Enemigo del teatro y de la poesía, juzgaba abominación la conducta de una monja que, en lugar de azotarse, escribía comedias y poemas. La animadversión de Aguiar y Seijas se expresó, al principio, como indiferencia: puesto que no podía atacarla, la ignoraba. Esta reserva se debía a un cálculo político: no era prudente, ni siquiera para un arzobispo, malquistarse con los poderes que protegían a sor Juana. El marqués de la Laguna no sólo era el virrey de Nueva España: era el hermano del duque de Medinaceli, privado del rey y su primer ministro. El regreso a España de los marqueses de la Laguna, en 1688, debilitó la posición de sor Juana pero no demasiado: pronto conquistó el apoyo del nuevo virrey, el conde de Galve. Además, en España seguía contando con la amistad de la condesa de Paredes, su editora y vocera de su talento en Madrid y en Sevilla. El marido de María Luisa, Tomás de la Cerda, había sido nombrado mayordomo mayor de la nueva reina, Mariana de Neuburgo, de modo que la pareja había recobrado su ascendencia en la corte después de la caída del duque de Medinaceli. En 1689 apareció el primer tomo de las obras de sor Juana (*Inundación castálida*) y en 1690 la segunda edición del mismo volumen, corregida y aumentada. Estas publicaciones, muy bien recibidas en España, aumentaron su reputación y consolidaron su posición.

El incidente de la *Carta atenagórica* favoreció finalmente a Aguiar y Seijas y a los otros enemigos de sor Juana. Por una parte, la separó de su confesor (en caso de que la ruptura con Núñez de Miranda no haya sido antes, como creo); por otra, el cauteloso Fernández de Santa Cruz, ante el resultado negativo que habían tenido sus exhortaciones para que abandonase las letras profanas, le retiró su amistad. La hostilidad difusa que suscitaban su condición de monja escritora y su celebridad de ultramar, poco a poco

cobró cuerpo y se convirtió en un asunto que tocaba a los principios mismos de la disciplina eclesiástica. La hostilidad y los celos se vistieron con el disfraz del respeto a la autoridad, la obediencia y la consagración a los deberes religiosos. Y todo esto se expresó en una exigencia: la renuncia a las letras profanas. El movimiento de opinión desencadenado por la mala voluntad de Aguiar y Seijas era, en realidad, una oleada de inconfesables pasiones: envidia, temor, odio a la mujer, recelo. Pero salían a la luz bajo la máscara de la ortodoxia y les daba unidad la compli-cidad que ha unido siempre a las burocracias. Unos querían convertirla en una teóloga, otros en una santa; todos querían doblegarla, callarla.

Sería un error creer que sor Juana era objeto de una conspiración deliberada: se enfrentaba a un difuso estado de espíritu que crecía y crecía lentamente. Poco a poco la marea adversa la cercaba. Ella se daba cuenta y resistía. No perdió nunca, salvo al final, el dominio de sí misma. Durante estos dos años, por lo demás, no le faltaron amigos y protectores, lo mismo en palacio que en la Iglesia y entre otras personas de crédito y autoridad. Su recurso más fuerte y sólido, sin embargo, estaba en sus valedores de España. Entre ellos, además de la condesa de Paredes y su marido, se contaba su antiguo protector, el marqués de Mancera, que había vuelto al favor real desde el regreso de la reina madre, Mariana de Austria, a la corte de Madrid. Por todo esto —también porque los pasados triunfos le habían inspirado una peligrosa confianza— se mostraba animosa y resuelta ante las censuras. Todavía los elogios pesaban más que las críticas. Sus escritos y actividades de ese período —1691 y 1692— la revelan tranquila y dueña de sí. La *Respuesta* no había sido una abdicación sino una afirmación de lo que creía y pensaba; también había sido una muestra de entereza el temple con que aceptó el retiro de Núñez de Miranda. Pero el testimonio más impresionante de su voluntad de preservar su independencia fue su continua e imperturbable dedicación a las tareas literarias.

A principios de 1691 salió a la luz el volumen preparado por Sigüenza y Góngora que celebraba la victoria de la armada hispanoamericana sobre los franceses en las Anti-

llas: *Trofeo de la justicia española*. Entre los poemas recogidos en ese libro se encuentra la silva *Epinicio gratulatorio al conde de Galve*, un extenso poema en el que sor Juana se arriesga en el género heroico. El virrey debe haberse sentido halagado por ese homenaje. En 1691 apareció en Barcelona la tercera edición del primer tomo de sus obras. Es una edición "corregida y añadida por su autora". En efecto, se añaden tres villancicos y algo más y más notable: la loa y el auto sacramental de *El divino Narciso*. Estos cambios no pudieron hacerse sin la intervención y la autorización de sor Juana. Una tarea que requirió aún mayor esfuerzo fue la preparación del segundo volumen de sus obras: la recopilación, selección, revisión y ordenación de los originales, así como vigilar y corregir el trabajo de los copistas. Realizó este trabajo probablemente al mismo tiempo en que redactaba la crítica a Vieyra. La publicación de este tomo, en Sevilla, tiene una significación en la que, hasta ahora, no se ha reparado: fue un proyectil, disparado desde Sevilla, contra sus enemigos de México.

El segundo tomo de las obras de sor Juana (Sevilla, 1692) está dedicado a un caballero de la orden de Santiago, Juan de Orve y Arbieta. La curiosa dedicatoria de sor Juana comienza con una peregrina declaración: no le pide a Orve y Arbieta que defienda a su obra de "las detecciones del vulgo" ni tampoco "que coarte la libertad del sentir de los lectores". La declaración es peregrina porque un tercio del libro está compuesto por censuras, juicios, panegíricos, apologías y poemas laudatorios que no son sino una apasionada defensa de los escritos de sor Juana, especialmente de aquellos puntos por los que había sido censurada en México. En seguida, da la razón de la dedicatoria: ella es de sangre de Vizcaya, como las "nobles familias de Orve y Arbieta" y por esto "los arroyuelos de mis discursos regresan al mar en que reconocen su origen". Después de esta explicación que nada explica, la poetisa se disculpa de las imperfecciones de sus escritos: son obra de una mujer, "en quien es dispensable cualquier defecto", y que no tuvo más maestros que "el mudo magisterio de los libros". Termina con una cita de San Jerónimo que también aparece en la *Respuesta*: "De cuántos trabajos me tomé, cuántas dificultades hube de sufrir, cuántas veces deses-

peré y cuántas otras desistí y empecé de nuevo, por el empeño de aprender, testigo es mi conciencia." Los treinta y seis renglones de la dedicatoria parecen una prolongación de los temas de la *Respuesta*: el "defecto" de ser mujer, la falta de maestros, el amor al conocimiento y las penalidades que ha padecido por ese amor. Más que una dedicatoria, es un alegato.

Juan de Orve y Arbieto no estuvo nunca en México ni conoció a sor Juana. El común origen vizcaíno de ambos no explica ni la dedicatoria de la poetisa ni que Orve y Arbieto haya editado el libro. Como es sabido, la edición del primer volumen de las poesías de sor Juana se debió a la solicitud de la condesa de Paredes. El encargado de esa edición (1689) y de las subsecuentes fue Juan Camacho Gayna, también caballero de la orden de Santiago y antiguo mayordomo del marqués de la Laguna. Probablemente Juan de Orve y Arbieto, como Camacho Gayna, era familiar, amigo o protegido del duque de Medinaceli o del marqués de la Laguna o de algún otro miembro de esa poderosa familia, como la duquesa de Aveyro. Quiero decir: el caballero vizcaíno era un testaferro de la condesa de Paredes. El libro está adornado por un mediocre grabado de Lucas de Valdés, que representa un medallón de sor Juana, pluma en ristre, rodeada por Minerva y Mercurio y coronada por la Fama alada y sus trompetas. El parecido con el retrato de Miranda es impresionante: no hay duda de que estamos ante una imagen auténtica de la poetisa. Sin duda Valdés se inspiró en un retrato de Juana Inés que le mostró la condesa de Paredes. Quizá aquella miniatura que sirvió de tema a unas décimas.

Otro indicio de la no muy discreta intervención de María Luisa en este asunto está en el hecho de que el libro se haya impreso en Sevilla, solar de los Medinaceli y lugar de su residencia principal hasta nuestros días. También eran sevillanos o vivían en esa ciudad la mayoría de los teólogos, doctores, reverendos y poetas que firman los juicios y panegíricos. Algunos de ellos, a mayor abundamiento, encuentran ocasión para elogiar a la condesa de Paredes y decir que gracias a ella pudieron conocer por vez primera las muestras del ingenio de la monja mexicana. Uno de ellos compone tres "anagramas panegíricos" en

honor de sor Juana, "única reina de la poesía", y los dedica a doña María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna. En el tercero de esos anagramas se las ingenia para utilizar unos versos del romance que dedicó Juana Inés a "la gran sabiduría de la señora duquesa de Aveyro". Cada uno de los cuatro versos de esta copla es un flechazo contra los enemigos de la poetisa:

Claro honor de las mujeres
y del hombre docto ultraje,
vos probáis que no es el sexo
de la inteligencia parte.

Es inusitado el entusiasmo de los autores de las dos *Censuras* y de la *Aprobación*; como dice el autor de la última: "sería atrevimiento decir aprobar y mejor diré elogiar". El primer censor, fray Juan de Navarro Vélez, comienza declarando que "el segundo tomo es digno de las aclamaciones y aplausos con que fue recibido el primero". A continuación adelanta un argumento que ya conocemos: "no escribió la madre Juana estos papeles con ambición o esperanza de que los imprimiesen [...] sino por su lícito divertimento o porque se lo pidieron personas a quienes no podía negarse". Ciertamente, "algunos escrupulosos reparan en que una pluma religiosa escriba versos". No tienen razón: "los de la madre Juana son tan puros" como ella misma. El elogio a los poemas termina con el de *El sueño*, que juzga superior a todos. Muy de paso (era más difícil) aprueba las comedias y, claro, pone por las nubes a los autos sacramentales. Pero "la corona de este tomo y de todas las obras de la madre Juana" es su crítica "a un sermón de un predicador insigne". La censura de Cristóbal de Báñez no es menos sino más entusiasta; sus juicios son más rápidos y más vagos que los del otro censor, pero coincide con él en su elogio a una mujer que, no contenta con su excelso ingenio métrico, es una teóloga impar. La *Aprobación* de Pedro Ignacio de Arce, otro caballero de Santiago y regidor de Madrid, termina con una pintoresca exclamación: "¡Ilustre mujer y ejemplar de las mujeres ilustres!" Todos estos elogios habían sido escritos en Sevilla para ser leídos y comprendidos en México.

El volumen presenta una singularidad que lo aparta de

las ediciones comunes y corrientes. Orve y Arbieta, según se explica en una nota, quiso conocer la opinión "de algunos varones insignes en religión y letras" sobre los escritos del segundo tomo. Las respuestas fueron un conjunto de "brillantes elogios" que se publican en lugar del acostumbrado preámbulo. Para defender a su amiga, la condesa de Paredes reclutó un destacamento de teólogos y de letrados. También figuran doce poetas; entre ellos el único conocido es José Pérez de Montoro, a quien sor Juana había citado varias veces. Los teólogos eran siete doctores; todos gozaban de crédito intelectual en su tiempo, aunque hoy, como es natural, hayan sido olvidados. Dos de ellos eran jesuitas, prueba de que en España no se pensó que la crítica de sor Juana a Vieyra fuese un ataque contra la Compañía. Sería tedioso repetir uno a uno los razonamientos de los teólogos. Todos coincidían en tres puntos: su admiración hacia sor Juana se acrecentaba por el hecho de ser mujer (uno de ellos dice, sin gracia, "que esa mujer es un hombre de mucha barba"), lo que lleva a varios a redactar largas listas de las mujeres ilustres de la Antigüedad, la tradición cristiana y la época contemporánea (salen a relucir muchísimas monjas poetisas de Lisboa y de Sevilla); los transportaba sobre todo la teóloga, vencedora del gran Vieyra; y a ninguno de ellos se le ocurrió amonestar a sor Juana o reprocharle su afición a las letras: en esto su posición era diametralmente opuesta a la de Fernández de Santa Cruz y Núñez de Miranda. Los siete textos de los siete teólogos eran siete desagrazados.

Este segundo tomo es el volumen más importante de sor Juana: el más variado, el más rico y el que contiene sus mejores páginas. El libro se abre con la crítica al sermón de Vieyra pero ya sin el título extravagante que le había dado Fernández de Santa Cruz: *Crisis [crítica] sobre un sermón de un orador grande entre los mayores...* La publicación de este texto revela que sor Juana *sí lo destinaba a la publicidad*. La sección de poesía lírica se abre, en exacta correspondencia, con *Primero sueño*. Los comentarios de casi todos los teólogos y de los dos censores revelan que el poema debe haberles impresionado profundamente. Uno de ellos dice que, con la *Crisis* y *El sueño*, sor Juana ha vencido al mayor poeta y al mayor orador del

siglo: Góngora y Vieyra. Las secciones de poesía "cómica" contienen los tres autos sacramentales, las dos comedias y las piezas cortas; las de poesía lírica, profana y sacra, sonetos, romances, décimas, glosas, villancicos. La inclusión de *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo*, es otro testimonio de la increíble, febril actividad literaria de sor Juana en esos años. Según señalé antes, las imperfecciones y lunares de este auto son atribuibles a la prisa con que fue escrito, sin duda para que llegase a tiempo a las prensas de Sevilla. La elaboración del tomo fue larga: las censuras son de julio de 1691 y la aprobación, la licencia y la tasa de mayo de 1692. Es muy posible que el retardo se haya debido a que el plan original tuvo que cambiarse por los ataques de México, que obligaron a Orve y Arbieta (o sea: a la condesa de Paredes) a contraatacar solicitando las opiniones de los teólogos. Las fechas de los escritos de éstos van de septiembre de 1691 a abril de 1692. El volumen se convirtió así en una poderosa arma de defensa de sor Juana, que oponía a las críticas de sus enemigos y censores de México los elogios y las opiniones favorables de respetables autoridades religiosas de España. Por desgracia, llegó tarde: en 1692 hubo cambios radicales que alteraron la situación de Nueva España y la personal de sor Juana.

El 25 de noviembre de 1691 se cantaron en la catedral de Oaxaca, en la fiesta de la mártir, los villancicos de Santa Catarina de Alejandría. Ya me he referido a este grupo de once poemillas, entre los que se encuentran algunos de los más hermosos de sor Juana. Además de su pureza lírica, su complejidad métrica y sus curiosos ecos herméticos, estos villancicos contienen muchas resonancias autobiográficas y varios de ellos proclaman un desafiante feminismo. Quizá fueron cantados en la lejana Oaxaca porque ella no se atrevió a darlos a la catedral de México o a la de Puebla, para las que escribía regularmente cada año. Ni el arzobispo de México ni el obispo de Puebla habrían oído de buen grado esas agresivas y estridentes alabanzas a una "docta doncella". Sor Juana se veía a sí misma en los rasgos de Catarina de Alejandría: como Isis y "la doncella de Delfos", era uno de sus dobles simbólicos. El *Breviario romano* relata que "Catarina, noble virgen de Alejandría,

adunó las artes liberales con el ardor de la fe, y a los dieciocho años superaba a los varones más doctos [...] Maximino, que perseguía al cristianismo, convocó de todas partes a los mayores filósofos para confundirla" pero ella "con la fuerza y sutileza de su argumentación" los venció y los convirtió. Calleja refiere un episodio análogo: asombrado el virrey Mancera de la precocidad y el saber de Juana Inés, que tenía entonces dieciséis o diecisiete años, convocó a cuarenta doctores para que la interrogasen y la examinasen, y a todos respondió con acierto. Otro parecido entre Catarina y Juana Inés: la belleza. Ambas fueron perseguidas por el mismo doble motivo:

Porque es bella la envidian,
 porque es docta la emulan:
 ¡oh qué antiguo en el mundo
 es regular los méritos por culpas! ²

En otro villancico (317), al cantar el triunfo de Catarina sobre los filósofos, reitera lo que ha dicho antes sobre la mujer pero ahora con acentos a un tiempo irónicos y apasionados. Al escribir estas coplas pensaba en ella misma:

De una mujer se convencen
 todos los sabios de Egipto,
 para prueba de que el sexo
 no es esencia en lo entendido.
 ¡Víctor, víctor!

Prodigio fue, y aun milagro;
 pero no estuvo el prodigio
 en vencerlos, sino en que
 ellos se den por vencidos.
 ¡Víctor, víctor!

Dios no quiere a la mujer ignorante, sobre todo a la religiosa, y por eso honra a Catarina, patrona de las "doctas":

Estudia, arguye y enseña,
 y es de la Iglesia servicio,
 que no la quiere ignorante
 Él que racional la hizo.
 ¡Víctor, víctor!

² Villancicos a Santa Catarina (316).

Nunca de varón ilustre
triunfo igual habemos visto;
y es que quiso Dios en ella
honrar al sexo femenino.
¡Víctor, víctor!

Tutelar sacra Patrona,
es de las letras asilo;
porque siempre ilustre sabios,
quien santos de sabios hizo.
¡Víctor, víctor!

El villancico final (322), escrito en lenguaje familiar, es travieso, rápido, punzante:

Érase una niña,
como digo a usted,
cuyos años eran
ocho sobre diez.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.

Ésta (qué sé yo
cómo pudo ser)
dizque supo mucho,
aunque era mujer.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.

Porque, como dizque
dice no sé quién,
ellas sólo saben
hilar y coser...
Esperen, aguarden,
que yo les diré.

Pues ésta, a hombres grandes
pudo convencer;
que a un chico, cualquiera
lo sabe envolver.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.

Y aun una santita
dizque era también,
sin que le estorbase
para ello el saber...

El año de 1691 se terminó con los villancicos de Santa Catarina: autorretrato, defensa, burla y desafío. También profecía de lo que le aguardaba:

Perdióse, oh dolor, la forma
de sus doctos silogismos:
pero, los que no con tinta,
dejó con su sangre escritos.

4. EL ASEDIO

EL VERANO de 1691 llovió sin parar en los valles de México y Puebla. Se perdieron las cosechas y la capital se inundó. Sigüenza y Góngora cuenta: "nada entraba en la ciudad y faltó el carbón, la leña, la fruta, las hortalizas, las aves y cuanto llega de fuera".¹ Faltaron sobre todo el pan y el maíz. Muchas casas de adobe se desplomaron y la ciudad volvió a ser, por varias semanas, una laguna. El 23 de agosto hubo un eclipse de Sol y la gente atribuyó a su nefasta influencia la nueva calamidad: una plaga del gusano llamado chahuixtle, que acabó con el maíz y el trigo. Comenzaron los acaparamientos, la especulación y la carestía. El pan se achicó y aumentó de precio; las tortillas escasearon. El virrey hizo lo que hacen todos los gobernantes indecisos: muchas juntas. Pasaron el verano y el otoño; llegó el invierno y encontró a los gobernantes todavía deliberando. Se acudió entonces a las medidas extremas: las oraciones y las requisiciones. Hubo rogativas, procesiones y flagelaciones públicas; se pasearon las imágenes milagrosas por calles y plazas; sacaron de su santuario a la Virgen de los Remedios, patrona de los españoles, y la llevaron a la catedral. Al mismo tiempo, se despacharon enviados para que obtuviesen lo que faltaba en los graneros de Chalco, Puebla, Atlixco, Celaya y otros lugares. Pero los agricultores se resistían a vender el grano al precio que imponían las autoridades y muchos lo escondieron; además, no había mulas suficientes para transportarlo. La gente murmuraba que el virrey o, al menos, sus protegidos y familiares no eran ajenos ni a la carestía ni a la especulación.

Esta situación se prolongó hasta 1692 sin que el gobierno lograra mejorarla. El 7 de abril hubo una función solemne en la catedral para celebrar la Pascua de Resurrección. El franciscano fray Antonio de Escaray pronunció un sermón

¹ *Alboroto y motín de México el 8 de junio de 1692. Relación de don Carlos de Sigüenza y Góngora en una carta dirigida al almirante don Andrés de Pez*. Edición anotada por Irving A. Leonard, México, 1932.

que fue calificado como "encendido e indiscreto". Entre los asistentes se encontraban el virrey, la Audiencia y los tribunales: el gobierno en pleno. Un testigo presencial se refiere en estos términos al sermón del franciscano:

habló con tanta imprudencia sobre la falta de bastimentos, que fue mucha parte para irritar al pueblo, de suerte que si antes se hablaba de esta materia con recato, desde ese día se empezó a hacer con publicidad, atribuyendo las diligencias que hacía el virrey solicitando bastimentos para la ciudad, a interés y utilidad suya, y aplaudieron mucho al dicho predicador.²

Este sermón y la forma favorable con que los oyentes lo acogieron, demuestra que, en contra de lo que se dijo después, el descontento era general y abarcaba a todas las clases sociales. Los más afectados por la escasez eran los pobres pero los voceros de ese malestar eran grupos de criollos y clérigos como Escaray: las mismas clases sociales que un siglo después lucharían por la Independencia. Durante abril y mayo las autoridades trataron de almacenar maíz y trigo en la alhóndiga de la ciudad. La demanda era enorme porque la gente, temerosa, se precipitaba para comprar todo el grano que podía. Para su decepción, era bien poco.³

El 6 de junio hubo pánico: cundió el rumor de que se había agotado el bastimento, la gente corrió a la alhóndiga, la multitud se apeñuscó a sus puertas, los guardias no pudieron guardar el orden y uno de ellos golpeó con su bastón a una india. Estaba embarazada y allí mismo malparió. Fue recogida por otras indias indignadas y consternadas que la colocaron en unas andas y la llevaron en procesión hasta el palacio arzobispal. Eran unas cincuenta mujeres y una veintena de hombres. Querían quejarse ante el arzobispo "de que no sólo no les daban maíz por su dinero y para su sustento sino que a golpes habían hecho malparir a aquella mujer". Los familiares del arzobispo

² "Relación del tumulto acaecido en México el año de 1692 por un testigo presencial", en *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, editados por Genaro García, México, 1907.

³ Ignacio Rubio Mañé: *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, (1535-1746)*, II: *Expansión y defensa*, México, 1959.

Aguiar y Seijas les impidieron la entrada. Fueron entonces al palacio virreinal; ahí los alabarderos les cerraron el paso y no les permitieron ver al conde de Galve. Regresaron de nuevo a las casas del arzobispo sin poder transponer sus puertas "por donde —dice Sigüenza y Góngora— no ha entrado mujer alguna desde que la habita este venerable prelado". En las discusiones ante el arzobispado, agrega con perfidia el mismo Sigüenza, unos estudiantes pudieron darse cuenta de que aquellas indias habían fingido el malparto. Volvieron las quejas, que ya eran varios cientos, al palacio del virrey y con el mismo resultado. En estas idas y venidas llegó la noche y la gente se dispersó. El sábado 7 transcurrió con tranquilidad aunque todos se daban cuenta de que aquella calma sólo era una pausa. Continuaron las aglomeraciones en la alhóndiga y el virrey ordenó a los soldados que estuvieran listos para cualquier emergencia. (No lo estuvieron.) Empeñado en desfigurar los hechos, Sigüenza y Góngora dice que los indios pasaron la noche de ese sábado bebiendo pulque y tramando el asesinato del virrey, el incendio del palacio y el saqueo de la ciudad... muestra del "culpable descuido con que vivimos entre tanta plebe".

La mañana del domingo 8 de junio fue también tranquila. El conde de Galve asistió a la misa de Santo Domingo y tuvo que soportar que unas mujeres lo insultasen. Tal vez este incidente lo hizo temer por su seguridad pues en la tarde visitó el monasterio de San Francisco y no volvió a salir de allí. La virreina, después de visitar a la Virgen de los Remedios en la catedral, fue a las huertas a buscar un poco de esparcimiento y de allí se dirigió a San Francisco para reunirse con su marido. Sin duda la pareja había escogido el monasterio como asilo. En la alhóndiga volvió a repetirse el incidente del viernes y se dijo que los guardias habían golpeado a otra india. La mostraron moribunda y la llevaron de nuevo en procesión a la Plaza Mayor y a las residencias del virrey y el arzobispo. Los familiares de Aguilar y Seijas les negaron otra vez el paso. Esperaron hasta las seis de la tarde; después, se dirigieron al palacio del virrey. Comenzó a llegar más gente. Gritaron contra el conde de Galve y su mujer "desvergüenzas y execraciones". Alguien arrojó una piedra con-

tra los balcones; la siguieron muchas. El mayordomo del virrey alertó al cuerpo de guardia: unos cuantos soldados mal armados. Con la servidumbre, se logró formar un pequeño contingente de hombres provistos de chuzos. Este destacamento arremetió contra los amotinados que, al principio, retrocedieron pero que pronto contraatacaron y obligaron a la milicia a refugiarse en el palacio. Algunos soldados, desde las azoteas, dispararon contra la multitud; su jefe, dándose cuenta del peligro que esto significaba, les ordenó que lo hiciesen sólo con pólvora. Los amotinados se envalentonaron. Ya eran diez mil, pertenecientes "a todas las castas". Esta involuntaria confesión de Sigüenza comprueba que no fueron únicamente los indios los que protestaron. En la plaza había muchos tendajones y puestos de comercio hechos de madera y carrizo; los destruyeron y, con los carrizos y los tablones encendidos, pusieron fuego a las puertas del palacio. El incendio no tardó en propagarse por todo el edificio. Igual suerte corrió el palacio del ayuntamiento, que estaba enfrente.

Algunas órdenes religiosas intentaron intervenir. Pronto desistieron, ante el peligro de convertirse en víctimas del pueblo enfurecido, que había comenzado a saquear los comercios de la plaza. Entonces ocurrió algo extraño: salió de la catedral un sacerdote con el Santísimo Sacramento en alto y rodeado de algunos clérigos y monaguillos. Los amotinados se arrodillaban mientras pasaba el sagrado símbolo, la custodia iluminada por las llamas del incendio. La procesión dio dos vueltas a la plaza y regresó a la catedral. En el atrio apareció otro clérigo que predicó a la multitud en lengua náhuatl. Lo oyeron con respeto. Tampoco atacaron a Sigüenza y Góngora que, seguido de unos cuantos estudiantes, penetró en el palacio municipal con el propósito de salvar los archivos. Gesto valeroso y que nos hace olvidar un poco sus insidias y denuestos contra los amotinados. Sigüenza logró rescatar gran parte de esos papeles. A las nueve de la noche, la multitud comenzó a dispersarse. Otro indicio de que se trató de un verdadero tumulto y no de un levantamiento preparado con anticipación: ni hubo jefes visibles ni los amotinados hicieron después la menor tentativa por reunirse y organizarse. Fue un estallido.

Durante la noche del domingo el virrey, reunido con sus consejeros y también con varios clérigos, dictó las medidas más a propósito para hacer frente a la situación. En realidad, como esas tormentas de verano, el motín por sí solo había convocado y disipado, simultáneamente, la cólera popular. Como no había grupo alguno que pudiese encabezar y organizar el descontento, ni ideas que transformasen los sentimientos en programas de reformas y cambios, la opinión pública, después de ese desahogo, regresó a su habitual apatía. Si algo mostró el motín fue, al lado de la fragilidad de la institución virreinal, la solidez y la vitalidad de la Iglesia así como el poder de las creencias religiosas sobre las conciencias. El lunes por la mañana el virrey pudo reunir a las tropas y a un número considerable de vecinos, todos bien armados. Al frente de ellos, a caballo, recorrió las pocas calles que separan al convento de San Francisco del palacio y la catedral. Lo seguía, en carruaje, la virreina. Frente a la iglesia de la Profesa lo esperaba el arzobispo Aguiar y Seijas, también en coche. Las dos autoridades supremas del reino entraron juntos en la plaza desierta y le dieron dos vueltas, seguidos por las tropas y la gente. Habían limpiado el lugar de cuerpos muertos (hubo muchos, dice Robles en su *Diario de sucesos notables*). El palacio ardía aún. En sus muros habían pegado un pasquín: "Este corral se alquila para gallos de la tierra y gallinas de Castilla." El cartel era, claramente, obra de algún criollo. En los días siguientes aparecieron otros pasquines, casi todos con leyendas infamantes para el conde de Galve. Estos papeles, como las cartas secretas que se enviaban al rey de España con quejas contra los desaciertos del virrey y su gobierno, revelan las diferencias que separaban a los criollos de la burocracia española. La frase con que los descontentos firmaban esos escritos —"los vasallos más leales de Su Majestad"— prefigura la fórmula de Hidalgo y los primeros insurgentes: fidelidad al rey pero no a sus virreyes y emisarios españoles.

El conde de Galve empezó a despachar en la casa de los marqueses del Valle, los descendientes de Cortés, cercana al palacio y contigua a la catedral. Hubo destituciones de funcionarios y se aumentaron los contingentes militares de la capital (medida innecesaria según los "vasallos

más leales de Su Majestad": si se hiciese justicia, bastaría para la seguridad de la ciudad de México "una compañía de cien soldados, aunque la gobernase una dueña con toca, pero no doña Elvira de Toledo"). Se prohibió la venta de pulque y se dispuso que los indios no entrasen en la ciudad. Signo ominoso: los amotinados habían quemado la horca de la Plaza Mayor y el virrey ordenó levantarla de nuevo. El día 10 comenzaron las aprehensiones y el 11 las ejecuciones: se condenó a muerte a cuatro indios pero sólo ejecutaron a tres porque el otro se suicidó. Les cortaron las manos y las expusieron en la plaza. Los días siguientes continuaron los castigos. Según Rubio Mañé fueron ejecutados, en total, diez indios, un mestizo y un español. Hay que aceptar que el conde de Galve fue relativamente moderado. En cambio, también se mostró indeciso y poco animoso. Se defendió después de este cargo diciendo que si hubiese abandonado el asilo de San Francisco para enfrentarse a los revoltosos, tal vez habría perdido la vida y así causado daños irreparables al país. Además, aunque

los vecinos de posibles y sus familiares y domésticos sólo deseaban [para oponerse a los amotinados] cabezas con autoridad de justicia [...] yo me hallaba destituido de ministro de resolución que me ayudase [...] porque los principales ministros de la Audiencia, civiles y criminales, tienen poco espíritu para semejante empeño [...] por su personal blandura y desmayo...⁴

Las quejas del virrey revelan que había tenido y tenía fricciones con la Audiencia; los dos órganos más altos del poder político de Nueva España estaban divididos y el uno paralizaba al otro. Esta querrella produjo un vacío de poder que, automáticamente, fue ocupado por la Iglesia y su cabeza visible, Aguiar y Seijas.

El virrey explica que "la ojeriza del pueblo" en su contra se debía al "error de creer que se habían guardado los granos por conveniencia propia" y que esa creencia fue la razón de "su encono, el acometimiento al palacio y las amenazas de mi muerte y la de todos los de mi fami-

⁴ Carta del conde de Galve a su hermano mayor, Gregorio María de Silva y Mendoza, duque del Infantado, el 23 de agosto de 1692. Citado por Ignacio Rubio Mañé.

lia [...] por componerse gran parte de los tumultuantes de gente embriagada". Este último cargo también lo hizo Sigüenza y Góngora: la causa del tumulto "fue la embriaguez general de la gente común", aunque también admite que tuvieron parte de culpa "los excesos de los milicianos y su ligereza en el tratamiento de los indios embriagados". Un religioso da una opinión distinta. Escribe a un amigo de Puebla y le cuenta:

Se preguntó a muchos indios si ese tumulto era motivado por la falta de maíz y dijeron que no, que antes tenían mucho escondido en sus casas. Y diciéndoles que por qué lo habían escondido, respondieron: "Mira, señor, como nosotros queríamos levantarnos con el reino [...] y como la cosecha de maíz se había perdido [...] nos mandaron los caciques que comprásemos mucho más de lo que habíamos menester [...] para que le faltase a la gente pobre y ésta fuese de nuestra parte cuando nos levantásemos."⁵

Versión fantástica: hace culpables a los indios pobres del abuso que cometían los criollos y españoles ricos: acaparar el trigo y el maíz. Además, convierte un motín espontáneo en una conspiración urdida por unos misteriosos caciques. Pero sí es indudable que en el tumulto el resentimiento racial se mezcló al social: las diferencias de Nueva España estaban determinadas por el origen y la riqueza. Los "vasallos más leales de Su Majestad" dieron razones de más substancia: "las tiranías del virrey, oidores y demás personas [...] vendiendo la justicia", deportando a Texas sin razón y sin previo juicio, "por lo cual estaban los corazones con profundo encono, como estaban los ánimos de los indios por haberles hecho trabajar en las calzadas, acequias y zanjas, desde que sale el Sol hasta que se pone, por medio real".

Todas las causas alegadas por los participantes son atendibles, desde las meteorológicas hasta las raciales. Pero unas fueron episódicas como la embriaguez (en caso de que

⁵ "Carta escrita por un religioso, conventual de la ciudad de México, a un caballero de la Puebla de los Ángeles, íntimo amigo suyo, en la que le cuenta el tumulto sucedido en dicha ciudad el día 8 de junio de 1692", en *Documentos para la historia de México*, II serie, tomo III, México, 1853. Citada por Rubio Mañé.

no haya sido una calumnia) mientras que otras fueron determinantes, como el mal gobierno, la explotación y la corrupción. El tumulto de 1692 —el más grave entre todos los que sufrió la ciudad de México durante el régimen virreinal— fue la expresión de una profunda crisis histórica que abarcaba al cuerpo social y a las instituciones tanto como a la cultura superior. En el capítulo final trataré de descifrar el sentido de esa crisis. En cuanto a sus repercusiones: hubo también disturbios en Tlaxcala, Guadalajara y otros lugares; todos ellos fueron reprimidos con dureza. En Puebla el obispo Fernández de Santa Cruz logró conjurar otro motín comprando el grano a los agricultores a precio alto y vendiéndolo al pueblo más barato. La consecuencia inmediata de todo esto fue que la autoridad del virrey sufrió una merma tal que, en tiempos normales, habría sido causa de su remoción. Pero el conde de Galve tenía parientes y amigos influyentes en la corte y la guerra con Francia —callejón sin salida— tenía embebido al gobierno de Madrid. La Audiencia también salió debilitada. La única institución que no sólo conservó su influencia sino que la acrecentó fue la Iglesia.

Varios hechos revelan el fortalecimiento de la institución religiosa. Para aliviar un poco la situación de México —la escasez se prolongó hasta 1693— el virrey dispuso que se echase mano del grano depositado en los almacenes de Puebla por el obispo Santa Cruz pero éste se opuso a la orden con palabras desafiantes, diciendo que, antes de que los enviados del conde de Galve lograsen su intento, verían “su roquete y sus sagradas vestiduras teñidas en su propia sangre”.⁶ El virrey dobló las manos y contestó con una carta conciliatoria. El gran vencedor fue el arzobispo de México, Aguiar y Seijas, la más alta autoridad eclesiástica del país y la única que el pueblo respetaba después del descrédito del virrey y de su administración. El conde de

⁶ Miguel de Torres, *op. cit.* Manuel Fernández de Santa Cruz tenía veleidades belicosas y Francisco de la Maza refiere en su *Sor Juana ante la historia* (México, 1981) que existe una acuarela en la que aparece vestido de mosquetero y con espada al cinto, hecha probablemente durante la expedición de la Armada de Barlovento contra los franceses en las Antillas. Santa Cruz quiso reclutar un pequeño ejército que se uniese a las tropas hispanomexicanas, compuesto por clérigos y seglares.

Galve promulgó un bando contra los que ocultaban el maíz y el trigo que no tuvo gran resultado; entonces Aguiar y Seijas dictó un edicto contra los especuladores e hizo que se leyesen anatemas contra ellos en la catedral y en todos los templos. Así la Iglesia se convirtió en el sostén de las instituciones. La eficacia de estas medidas espirituales no debe desdeñarse: en una sociedad que veía como castigo de Dios lo mismo una epidemia que una sequía, los anatemas, las excomuniones, las oraciones y las procesiones eran remedios de probada potencia.

De este modo un acontecimiento público que nadie había previsto cambió radicalmente y para siempre la vida privada de Juana Inés. Las lluvias excesivas, el chahuixtle, la mala administración y un motín trastornaron inesperadamente el edificio que ella había construido con habilidad y paciencia durante veinte años. Su designio había sido crear para sí misma un pequeño espacio que, sin mengua de sus deberes religiosos, le diese libertad para dedicarse a las letras y la defendiese de las envidias de sus compañeras y del celo de prelados intolerantes. Una tras otra habían caído sus defensas. La imprudencia de haber escrito la crítica al sermón de Vieyra y la aún mayor de haber contestado al obispo de Puebla con una defensa de su vocación de escritora, habían sido faltas graves pero no irreparables. Había perdido el apoyo de Fernández de Santa Cruz y el de Núñez de Miranda, no el del palacio ni, sobre todo, el de España. Pero la historia, lo mismo la pública que la privada, es irreductible a la mera causalidad: el accidente y lo imprevisto alteran todos los cálculos y cambian el rumbo de los pueblos y de los individuos. El tumulto, acontecimiento inesperado, fortaleció a Aguiar y Seijas. El virrey, en las nuevas circunstancias, no se habría atrevido a sostenerla frente al imperioso prelado. Así, sor Juana se quedó de pronto sin amigos ni valedores en Nueva España.

El golpe más fuerte y brutal —igualmente inesperado— vino de España: el 22 de abril murió repentinamente don Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna. Nadie invita a la muerte pero ella nunca falta a ciertas citas. El difunto acababa de ser repuesto en su cargo de mayordomo de la nueva reina Mariana de Neuburgo y su viuda, la condesa

de Paredes, en su nuevo estado, con todos los problemas de la sucesión, no debe haber tenido ni espacio ni oportunidad para ocuparse de las tribulaciones de su lejana amiga de México. Tampoco podía contar con su otro protector, el marqués de Mancera: era más amigo de Núñez de Miranda que de ella. El padre Antonio había sido su confesor en México y el marqués le dirigía desde España cartas de admiración fervorosa que terminaban con esta fórmula: "Hijo y amigo de su paternidad..." Lo más grave fue la ola de superstición religiosa que cubría a Nueva España: las lluvias, la plaga, el hambre y los motines eran el obligado castigo por los crímenes y pecados de hombres y mujeres. No es imposible que sor Juana —creyente sincera— compartiese estos sentimientos y viese en su vida pasada —vertida al exterior, apasionada por las ideas y las letras pero tibia en materia religiosa— una de las causas de las calamidades que se abatían sobre Nueva España. Su caso muestra, una vez más, que invariablemente somos cómplices de nuestros enemigos.

Soledad, prueba pero también trampa para los acongojados: no tenemos más remedio que saltarla o abdicar. La de sor Juana era cada vez más hostil: afuera, cercada por prelados cuyo poder era tan grande como su severidad; adentro, monjas fanáticas, pusilánimes y de cortos alcances; un confesor santo pero ido y una conciencia desasosegada que se interrogaba sin cesar y se volvía contra sí misma. Si examinaba su situación con frialdad tenía que reconocer que había perdido a sus patronos y que estaba en manos de sus censores: un día u otro, si persistía en su actitud, tendría que hacerles frente, ya no como críticos sino como acusadores y jueces. Esta idea le inspiraba pavor. Entonces se convertía, mentalmente, en su aliada y veía en su congoja presente el natural resultado de su vida pasada: se había servido de la religión como de un biombo para dedicarse a pasiones y afanes mundanos, con frecuencia pecaminosos. ¿Qué había sido para ella la poesía? Fantasma que alimentó sin saciar sus sueños sensuales y sus desvaríos intelectuales, quimera labrada por su vanidad y su lujuria, su amor al mundo y a sí misma. Perdidos en una cavilación sin fin y en el inacabable examen de culpas imaginarias, temperamentos como el suyo terminan por

condenarse a sí mismos. Incapaces de redimirse por sí solos, buscan afuera lo que no encuentran en ellos: un apoyo, un sostén. ¿A quién volver los ojos, a quién acudir? En el fondo, las autoacusaciones de los melancólicos no son sino una treta para buscar lo que les falta: un amante, un padre, un protector. Por esto no es extraño que en sus tribulaciones haya reaparecido la figura de Núñez de Miranda.

Lo conoció cuando tenía dieciséis años y vivía sola en el palacio virreinal como dama de la marquesa de Mancera. Había sido, durante mucho tiempo, su guía y su consejero; también su censor y su juez. Primero fue blando y la animó; después, severo, se volvió su torcedor. Ella, probablemente, lo veneraba pero, sobre todo, lo temía. Según Oviedo, lo llamaba su "verdadero padre"; sin embargo, Juana Inés no había conocido más padre y dominio masculino que el blando de su abuelo. Sabía que con Núñez de Miranda no la esperaban ni conversaciones doctas ni dulces expansiones del ánimo sino un inflexible examen de conciencia, meditaciones ásperas, cilicios para el cuerpo y humillaciones para el entendimiento. ¿Por qué le pidió volver? No tenía otro recurso: Núñez de Miranda era el puente entre ella, monja descarriada, y la Iglesia. Nadie sino él podía defenderla de Aguiar y Seijas y neutralizar su maligna influencia. El jesuita, por ser la imagen de la autoridad, era también la llave de la seguridad que ambicionaba. En su decisión, como en casi todos los actos humanos, había, todo junto, cálculo, ansia de romper su soledad y arrepentimiento de faltas magnificadas por la aprensión. Había sobre todo miedo. Este sentimiento no la abandonó en sus últimos años. Por todo esto Núñez de Miranda era el compendio de todo lo que ansiaba y temía: si le infundía temor, también esperaba encontrar en él simpatía y, tal vez, amparo. No sería imposible que su confesor (¿Arellano?) y la superiora de San Jerónimo la hayan animado a dar ese paso funesto.

Reconciliarse con el austero sacerdote significaba reconciliarse con el mundo que la rodeaba y, quizá, con ella misma. Este último era el eje secreto que la hacía girar y girar sin encontrar un punto de reposo. Había perdido su antiguo aplomo y hubiera sido muy difícil reconocer en

ella a la autora de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y de los villancicos a Santa Catarina. Sufrió el peor de los males íntimos: la pérdida de fe en sí misma. Por eso la buscaba afuera, en su antiguo confesor. Todos sus contemporáneos hablan del gran cambio que experimentó en sus últimos años y del carácter repentino de ese cambio. A pesar de la distancia que nos separa de los hechos y de la falta de documentos, no es imposible discernir las razones que la precipitaron en el estado de espíritu en que se encontraba. En primer término: el cambio fue el resultado de ese conjunto de circunstancias externas que he descrito en este capítulo y en los anteriores. Al quedarse sin protección no tuvo más remedio que buscar un asidero. Pero el único asidero posible era aquel contra el que había peleado durante los dos últimos años: la sumisión. La destrucción del frágil espacio de calma e independencia que ella había logrado crear y preservar durante tantos años de pacientes esfuerzos, acarreó también la destrucción de su proyecto vital. Ese proyecto, según se ve en las páginas de la *Respuesta* y en otros textos, consistía en la coexistencia de la vida religiosa con su vocación literaria. El proyecto y el espacio que lo albergaba se habían, literalmente, desmoronado. Durante su infancia y su adolescencia, niña sin padre, había vivido la situación equívoca de la "arrimada", que duerme en una casa que no es la suya y que come un pan ajeno. El convento le dio, si no hogar, un sitio en el mundo; su celda no tardó en convertirse en un centro de irradiación mundana e intelectual. Repentinamente, las luces se apagan, desaparecen los visitantes ilustres y vuelve el desvalimiento del comienzo. Todo fue humo. Nada más natural que volviese los ojos hacia su primer guía y protector, aunque supiese que volver era abdicar. Estaba vencida.

El cambio fue súbito porque mediaron tres circunstancias que, al causarlo, precipitaron su evolución. La primera, de orden exterior, fue el tumulto: en unos pocos días alteró radicalmente la balanza del poder, debilitó al virrey y acrecentó la influencia de Aguiar y Seijas. Así, cuando llegó a Nueva España el segundo tomo de sus *Obras* con las elogiosas opiniones de los siete teólogos españoles, el efecto debe haber sido contrario al buscado. El libro no

fue visto como una refutación sino como un desafío. La segunda circunstancia fue la oleada de superstición religiosa que cubrió a Nueva España después de los desastres meteorológicos y políticos: ¿cómo no ver en las lluvias, en la plaga contra el grano y en la rebelión del pueblo un castigo de Dios? La tercera: aunque sor Juana, por temperamento, era razonable y aun racionalista, es muy difícil que no haya atribuido a su actitud pasada una parte, así fuese mínima, en las calamidades que sufrió Nueva España. El sentimiento de culpa encuentra siempre ocasión de manifestarse, sobre todo en los grandes trastornos y catástrofes públicas. En sor Juana, como se ve en muchos de sus poemas, ese sentimiento era poderoso y hundía sus raíces tanto en su vida intelectual como en la afectiva. Los poemas de amistad amorosa a María Luisa, la presencia inquietante del *fantasma* erótico en otros y sus romances a lo divino, con su insistencia en el tema de la no-correspondencia, revelan la ubicuidad del sentimiento de culpa en su poesía. Aislada, ninguna de estas tres circunstancias hubiera bastado para ocasionar el cambio; la conjunción de las tres lo produjeron y lo precipitaron. Algunos han insistido en el carácter acentuadamente neurótico de sor Juana. Pienso lo contrario. Naturalmente, sor Juana no era lo que se llama una persona "normal". ¿Quién lo es? Pero no era tampoco un ser inestable, comido y recomido por angustias excesivas, manías y aberraciones. Ante las adversidades a que se enfrentó desde su niñez y ante los obstáculos que, en su edad adulta, tuvo que vencer, advierto no inestabilidad psíquica sino aplomo, habilidad y buen sentido. No veo a una neurótica: veo a una mujer lúcida y entera.

Cercana al sentimiento de culpa —o más bien: confundida con él— se encontraba la conciencia, agudizada en esos días, de su conflicto interior. A lo largo de su vida, como lo dejan entrever sus poemas, pasaba por períodos de tristeza sin causa aparente y de ansias sin objeto. Un *no sé qué* le roía el pensamiento y las horas, un visitante invisible se presentaba por las noches y le impedía dormir o pensar. Estos accesos de melancolía se resolvían en poemas. Ésta es la diferencia, todavía no explicada, entre el artista creador y el simple neurótico. Pero en la última época, cuando el ejercicio mismo de la poesía se volvió

una actividad pecaminosa, el sentimiento de disgusto se transformaba en odio a sí misma. El examen de conciencia era el aliado de la enemistad que sentía contra su propio ser. Siempre, en su interior más íntimo, hubo un hueco que no llenaban ni la imagen de Dios ni las ideas que entretenían sus desvelos; quizá el fantasma a que alude alguno de sus poemas amorosos lo había ocupado pero, al fin espectro, había desaparecido. Sor Juana siempre guardó duelo por alguien que nunca existió. Uno de los temas recurrentes de sus mejores poemas es el movimiento de búsqueda de esa quimera, resuelto siempre en soledad y aborrecimiento de su propia imagen. Esos poemas revelan que, si es verdad que se amó a sí misma, también lo es que, con frecuencia, el amor que se profesaba se transformaba en disgusto. Y hay más: a fuerza de conversar con fantasmas y de estrechar espectros entre sus brazos, ella misma se volvía fantasma. Entonces veía a su imagen con horror. Más de una vez escribió en los márgenes de los libros: *Yo, la peor de todas*. Ciertamente, esta frase era muy empleada por los religiosos de ambos sexos pero es reveladora la predilección que muestra por ella. Para comprenderla, hay que poner frente a esa fórmula sus retratos: se movió siempre entre esos dos extremos. El tumulto de 1692, al dejarla sola, la enfrentó con su imagen.

La decisión de sor Juana puede situarse, según Oviedo, dos años antes de su muerte, es decir, a principios de 1693:

Movida del cielo y avergonzada de sí misma por no haber correspondido como debiera a las mercedes divinas, envió a llamar a su antiguo padre [...] resistióse éste una y otra vez, o porque no discurría el fin para el que lo llamaba o porque temía alguna veleidad en mutación tan repentina o, lo que es más probable, por avivarle más los deseos con la detención. Al fin, con consulta y parecer del padre rector, hubo de ir...

El relato de Oviedo confirma lo que ya sabemos: el cambio fue repentino. En unos cuantos meses sor Juana pasó de la defensa de las letras profanas y del derecho de la mujer al saber a la aceptación de las censuras que le habían hecho Fernández de Santa Cruz y Núñez de Miranda. El padre

Oviedo —y con él la mayoría de los críticos católicos— atribuyen la mutación a una orden del cielo. Más verosímil parece atribuir esta súbita decisión a la soledad creciente en que vivía y a la zozobra que le inspiraba la cada vez menos oculta hostilidad de sus poderosos malquerientes. La cautelosa reacción de Núñez de Miranda —el agente escogido por Dios para convertirla— confirma indirectamente la índole del conflicto: no se trataba meramente de un caso íntimo de conciencia sino de un asunto público. Por esto la intervención del prominente jesuita asumió inmediatamente la forma de un proceso de intimidación psicológica y moral. El verbo que conviene a esta situación no es tanto *convertir* como *someter*. El sentimiento dominante en sor Juana era el miedo; en Núñez de Miranda, el cálculo. Procedió como un político: primero se negó a volver —“para avivar sus deseos”, comenta Oviedo— y no accedió sino después de muchos ruegos y luego de haberlo consultado con su superior.

Todo esto corrobora que la actitud de sor Juana y las discusiones y polémicas que habían seguido a la publicación de la crítica a Vieyra habían causado escándalo en ciertos círculos y habían sido objeto de comentarios y deliberaciones entre las autoridades eclesiásticas. La resistencia de Núñez de Miranda, real o fingida, y la intervención del superior de la Compañía en su decisión final, revelan que el asunto tenía una dimensión pública. Nada más privado e íntimo que escoger confesor y director espiritual pero, en la situación de sor Juana, este acto rebasaba inmediatamente la esfera de la vida interior: llamar a Núñez de Miranda equivalía a una tácita retractación. Así lo comprendieron todos sus contemporáneos, sin excluir a Núñez de Miranda y a la misma sor Juana. ¿Por qué se decidió a llamarlo? Es claro que no lo hizo sino después de muchos desvelos, dudas y angustias. Sabía que el paso que estaba a punto de dar era irrevocable y este pensamiento simultáneamente la aterraba y la fascinaba. El predicamento en que se encontraba era semejante al de los meses que precedieron a su profesión. Funesta simetría: la figura en que convergían todas sus cavilaciones era la misma de 1669, el padre Antonio. En sus insomnios debe habérsele aparecido como la figura de su destino. Dueño de las llaves de su

existencia, él le había abierto las puertas del convento para escapar de un mundo inhospitalario y ahora él se disponía a cerrarle las puertas de su vocación más íntima: las letras. Esta idea la hacía retroceder y, por un instante, desechaba la idea de acudir a Núñez de Miranda. Pero entonces miraba a su alrededor y, al verse en la situación a que había sido reducida —sola, desamparada, rodeada de voluntades hostiles—, volvía a perder el ánimo. ¿Qué hacer? Entre lúcida y desesperada, terminó por escoger la solución extrema: como los héroes de sus poemas, decidió tentar al destino y confiarse al padre Antonio.

5. LA ABJURACIÓN

EL PADRE Antonio Núñez de Miranda era criollo como sor Juana. Le llevaba treinta años: había nacido en 1618, en Fresnillo, cerca de Zacatecas, de una familia de militares y clérigos. Su padre era capitán y él conservó, durante toda su vida, un culto a la disciplina en el que se aliaba la tradición militar a las reglas de la Compañía de Jesús. A los catorce años, recibidas las órdenes menores, fue enviado a México. Estudió en el Colegio de San Pedro y San Pablo, el colegio de los jesuitas; hizo estudios brillantes e ingresó en la Compañía. No volvió a tener tratos con su familia y su vida se confundió con la de su comunidad. Completó sus estudios en la gran escuela de Tepotzotlán y pronto fue profesor de gramática y después de filosofía y teología en Valladolid (Morelia), Puebla, Guatemala y México. Fue rector del Colegio de San Pedro y San Pablo y, durante dos años, provincial de la Compañía de Jesús. Pero los cargos que ocupó más tiempo —treinta años en ambos— fueron el de calificador del Santo Oficio y el de prefecto de la Congregación de la Purísima Concepción de la Virgen María. Los dos entrañaban graves obligaciones pero asimismo gran autoridad e influencia.

Por sus funciones y su naturaleza eran cargos públicos y el padre Núñez de Miranda fue ante todo una figura pública, respetada y temida. Como calificador de la Inquisición era el guardián de la doctrina; como prefecto de la Purísima, su ministerio se ejercía principalmente sobre la aristocracia o, más exactamente, sobre el grupo gobernante. La acción de la Iglesia en la sociedad hispánica del siglo XVII, aunque inspirada en los mismos principios y propósitos, se diversificaba no sólo según las órdenes sino de acuerdo con los grupos sociales. Además, aunque la Iglesia estuviese íntimamente ligada al trono, su acción no era estrictamente gubernamental y esto hacía posible la creación de espacios que permitían cierta diversidad de opiniones, como lo muestra el sermón predicado por el franciscano Escaray ante el virrey. En muchos casos las críticas contra los abusos de los gobiernos surgían de la Iglesia o, mejor

dicho, de algunas órdenes e individuos dentro de ellas. Pero la Congregación de la Purísima que regía el padre Núñez de Miranda tenía la misión exactamente contraria: no la crítica sino la defensa y la apología de las instituciones y sus representantes.

La Congregación de la Purísima era una cofradía que reunía a las personalidades más influyentes de Nueva España. Estaba dirigida por nueve sacerdotes de la Compañía, uno por cada uno de los nueve meses que había llevado María en su vientre a Jesús. La autoridad suprema era el prefecto. Cada martes se reunían los congregantes. Se comenzaba con rezos, después seguía un examen de conciencia, a cuyo término el prefecto impartía una lección. Su plática duraba un poco más de una hora, seguida por preguntas que le hacían los oyentes sobre los temas que había abordado. Entre los asistentes se encontraban los oidores, los inquisidores, los prebendados y los caballeros de primera magnitud. Era costumbre de los virreyes participar con frecuencia en estas reuniones; el marqués de Mancera era asiduo y también el conde de Galve. Los asuntos que tocaba el padre Núñez de Miranda en sus pláticas semanarias estaban dirigidas a la edificación espiritual de sus oyentes: la buena conducta, la caridad, el poder de la oración y la necesidad del diario examen de conciencia. Reprobaba que los congregantes fuesen a la comedia y a otros espectáculos. Casi todos los asistentes, en el privado del cuarto del padre Antonio, le confiaban sus conflictos morales y le pedían consejo. Como las pláticas con frecuencia versaban sobre la muerte y la necesidad de prepararse a ella, muchos le consultaban sobre esta materia y sobre la mejor manera de poner en orden sus asuntos y disponer de sus bienes antes de morir. Como se ve, la influencia del padre Antonio era inmensa y en sus prédicas se refería lo mismo a esta vida que a la otra. Es verdad que él, como no deja de subrayarlo Oviedo, advertía a todos los que buscaban su consejo que no le tratasen asuntos temporales. Aun así, sobre todo si se piensa en que los congregantes pertenecían a la más alta esfera del gobierno y de la vida pública, el ascendiente de Núñez de Miranda sobre sus oyentes y, a través de ellos, sobre la sociedad entera, era realmente extraordinario.

Las actividades de la Congregación de la Purísima eran variadas y numerosas. En cada barrio tenía una suerte de agencia encargada de ayudar a los vecinos más pobres. La acción se extendía a los hospitales y prisiones. El padre Antonio, semanalmente, visitaba a los primeros y daba de comer a los enfermos; también ayudaba a los presos desprovistos de recursos y a los "inocentes", es decir, a los locos. Amigo de potentados y gente de caudales, obtenía dinero para construir iglesias y capillas. La actividad constructora de Núñez de Miranda fue notable y lo mismo debe decirse de su incansable celo en favor de las religiosas. Con recursos de Juan de Chavarría pudo edificar el convento de religiosas de San Lorenzo. Este mismo potentado le dio dinero para que muchas doncellas pobres profesasen. En todas estas transacciones piadosas Núñez de Miranda se conducía con extraordinaria habilidad política y mercantil; era capaz de sacar dinero de las piedras y hoy habría sido gestor y promotor de esas fundaciones culturales que viven de los donativos de los millonarios. Oviedo reproduce una de sus máximas sobre la mejor manera de tratar a un donante: "Ceñirme en todo al genio y voluntad remirada del patrón, sin prevenirle ni adelantarle disposición alguna, antes siguiendo las suyas y a su paso." Maquiavelismo al servicio de Cristo.

El padre Antonio visitaba todos los conventos de monjas de la ciudad, predicaba en ellos y confesaba a las religiosas. Sor Juana no era su única hija de confesión. Si Fernández de Santa Cruz escribía *Cartas espirituales* a las monjas poblanas, Núñez de Miranda fue autor de una *Cartilla de la doctrina religiosa* "en la que, por medio del diálogo de preguntas y respuestas, allanó cuantos tropiezos y dificultades se les pudiesen ofrecer a las religiosas..." Singular afición de estos clérigos por las monjas. En esto Aguiar y Seijas era más cuerdo: prefería no exponerse a la tentación. Pero la solicitud de Núñez de Miranda hacia "las esposas de Jesús" no era indulgente sino rigurosa. Las exhortaba continuamente a que guardasen los cuatro votos de pobreza, castidad, obediencia y clausura. Entre sus triunfos se cuenta haber conmovido tanto, con una plática, a una religiosa que ésta se deshizo de las alhajas que guardaba, acto que prefigura el de la venta de la biblioteca y la co-

lección de sor Juana. Contrasta la severidad y el celo del padre Antonio con las noticias que tenemos de otras fuentes sobre el estado de los conventos de monjas. Por los relatos de Gemelli y otros viajeros, así como por lo que, en su laconismo, nos deja entrever el *Diario* de Robles, en la mayoría de los conventos las reglas se observaban con mucha blandura y aun licencia. Me inclino por estos testimonios: no están contaminados por la pasión proselitista. La laxitud de la vida conventual era proverbial, como lo muestran, precisamente, las disposiciones de Aguiar y Seijas y de Fernández de Santa Cruz destinadas a enmendarla.

Las empresas y asuntos a que consagraba sus horas y su energía Núñez de Miranda no eran distintas a las de un prócer o un hombre público de nuestros días: las reuniones en el Santo Oficio, las pláticas semanales en la Congregación de la Purísima, las conversaciones privadas con los congregantes que buscaban consejo, las visitas frecuentes al palacio virreinal y a otros altos sitios, la acción en los hospitales y prisiones, las prédicas en los conventos de monjas. ¿Tenía vida interior? Oviedo se refiere continuamente a diarios exámenes de conciencia y a su práctica, no menos constante, de la oración. Pero lo primero pertenece más bien a la higiene moral y tiene un significado eminentemente práctico; no es una meditación sobre los misterios y verdades espirituales sino una rigurosa contabilidad moral. El examen de conciencia es un ejercicio para conservar ágil al alma, lista para los combates de la vida diaria. El buen sacerdote es un atleta de Dios. La oración, a su vez, participa del rito, no de la vida íntima. Es parte imprescindible de la vida religiosa pero está ligada sobre todo a ese conjunto de prácticas que unen al individuo, por una parte, con la comunidad y, por otra, con lo sobrenatural.

El padre Antonio sobresalió por la energía, habilidad y celo que puso en todas las actividades públicas que se le encomendaron. También se distinguió —aunque secretamente, dice Oviedo— en el ejercicio de virtudes como la humildad, la castidad y la obediencia. Vestía y calzaba con pobreza; él mismo remendaba sus hábitos y barría la iglesia todos los sábados mientras que los martes fregaba los platos de la cocina. La humildad es muchas veces la máscara de la soberbia. Núñez de Miranda lo sabía: "Házme,

Señor, humilde de corazón, de corazón. No humildad de garabato como esta mía..." ¿Era sincero? Sí y no. Quería ser humilde sólo que en su querer se deslizaba, impalpable, el orgullo. Es el pecado que acecha a los ascetas. El único remedio es la simplicidad de corazón. Pero el padre Antonio no era simple.

Oviedo, Torres y Lezamis aluden con frecuencia al influjo demoníaco de las pasiones del cuerpo; no obstante, jamás describen las tentaciones que tuvieron que vencer sus biografiados. Más felices que San Agustín, San Francisco y otros santos, no tuvieron que luchar contra los embates de la carne, la soberbia y la ambición de poder. Aguiar y Seijas fue el único de los tres que sí fue asediado por los demonios de la lujuria. Oviedo cuenta que el padre Antonio era muy cauteloso en su trato con las mujeres: hablaba con ellas bajando los ojos y nunca las visitaba ni recibía sus visitas. Como Aguiar y Seijas, se felicitaba de ser corto de vista para no verlas. También fue escrupuloso en observar el voto de obediencia y en uno de sus apuntes dejó escrito: "El súbdito es instrumento del superior y el instrumento no tiene más valor que su sumisión [...] El súbdito ha de ser a gusto y menester del superior." Una concepción tan rigurosa de la disciplina obraba en los dos sentidos, quiero decir, lo mismo si él era el que obedecía que si era el que mandaba. Su dureza con sor Juana no fue sino el reverso de su dureza con él mismo.

"La oración y la mortificación —dice Oviedo— son las dos alas con que vuela el espíritu hasta la cumbre de la perfección y la unión con Dios." Núñez de Miranda se mortificaba sin cesar; se azotaba con las disciplinas

setenta y tres veces, en reverencia de los setenta y tres años que vivió la Santísima Virgen [...] y los golpes eran tan recios y propinados tan sin piedad que se oían fuera del aposento, causando lástima y compasión a los que los escuchaban. Los que aguardaban a la puerta temían que pudiesen encontrarlo muerto.

(Los relatos piadosos se repiten y Lezamis cuenta lo mismo de las penitencias de Aguiar y Seijas. Más tarde Oviedo repetiría lo mismo a propósito de sor Juana.) Tres veces por semana se disciplinaba, además de las fiestas de guar-

dar. Las puertas y las paredes de su cuarto estaban manchadas de sangre. Usaba cilicio tres o cuatro veces por semana y cuando tenía que predicar. Pero había otro "más penoso cilicio: el que le causaban los muchos animalillos que en él se criaban y que el mortificado padre sufría con paciencia y alegría".

Padeció siempre de la vista y el último año de su vida la perdió casi completamente; sin embargo, aunque sus superiores se oponían, no cesó en sus actividades. Si al hablar de las mortificaciones y penitencias Oviedo no se aparta mucho de lo que cuentan Torres y Lezamis —los tres se ajustan al prototipo de las innumerables vidas de santos y de beatos— en el capítulo de los milagros y prodigios el jesuita es mucho más sobrio: nada de multiplicación de panes, fragancia en el lecho de muerte cubierto de chinches o combate en alta mar entre las once mil vírgenes y los demonios. En cambio, el padre Antonio a veces se comunicaba mentalmente a distancia y los fieles difuntos lo visitaron más de una vez. En una ocasión se le apareció el alma del filantrópico capitán Chavarría recientemente fallecido y le confió que sólo había estado ocho días en el purgatorio.

Con el mismo rigor con que castigaba a su cuerpo, reprimía sus pasiones. Era vivo de carácter, pugnaz y colérico pero procuraba siempre moderarse. Era tal el esfuerzo que hacía "que se quedaba blanco como un papel y el cuerpo como descoyuntado por la mucha fuerza que ponía para contenerse". Alguna vez confesó que temía morir en uno de esos accesos. La impaciencia va unida generalmente a la seguridad en sí mismo. El padre Antonio, a pesar de sus ejercicios de humildad, no parece que nunca haya puesto en duda la verdad y la justicia de sus opiniones. No sólo estaba seguro de lo que creía: sus dichos y sus hechos revelan que, invariablemente, *sabía* que estaba en lo cierto. Como todos los que desconocen la duda, no vacilaba en condenar al infierno a los que diferían de sus opiniones:

Un señor virrey —Oviedo oculta el nombre— lo llamó para consultarle un caso bien difícil; respondióle el padre lo que le pareció que según Dios se debía hacer y conociendo en el príncipe alguna repugnancia a ejecutarlo [...] le dijo con toda resolución: *Vuestra Excelencia haga lo que le pareciese*

pero yo bien sé que esto es lo que debe hacer y de no hacerlo se irá sin remedio al infierno sin pasar por el purgatorio. El virrey mudó de parecer haciendo al pie de la letra cuanto el padre Antonio le había aconsejado y decía que era notable el miedo que le tenía.

Si un virrey le tenía miedo, ¿que sentiría sor Juana?

Oviedo dice que en su trato con el mundo “estaba en continua batalla y victoria sobre sí mismo”. Pero esas victorias confirmaban su seguridad; no humillaban a su natural arrogancia sino que la transformaban en estratagemas. Su orgullo se volvía táctica y así convertía a las relaciones humanas en un juego político. En sus apuntes dice: “necesito enmendar la prisa, moderar la viveza y templar la aspereza de las palabras”. El cálculo, no la virtud, inspira esta máxima: no está destinada a mejorarlo sino a darle el triunfo. Su humildad era una representación. El mismo equívoco aparece en sus relaciones familiares. Negó a su hermano —por el hecho de ser su hermano, no porque la petición fuese indebida— una cantidad de dinero que necesitaba. El día en que murió su madre, apenas entregó el alma la dejó porque tenía que predicar un sermón; como llegase con cierto retardo, dijo que se había detenido para ayudar a bien morir a una mujer, sin decir quién era. ¿Admirable o abominable? Cuando murió Núñez de Miranda, a los setenta y siete años de edad, uno de sus panegiristas dijo que su “vida ejemplar nos hizo ver en nuestro tiempo revividos los ejemplos de los prelados de la primitiva Iglesia”. Elogio sólo en parte verdadero: es muy distinto ser apóstol de una Iglesia perseguida a ser jerarca de una Iglesia triunfante.

En la personalidad del padre Antonio son notables dos aspectos, en apariencia contrarios pero que en el fondo se completan: el hombre público entregado a la acción y el asceta. No fue un contemplativo y por eso me pregunté antes si tuvo vida interior. Todo su ser estaba tendido hacia el exterior, hacia los quehaceres y luchas de este mundo. Lo mismo como prefecto de la poderosa Congregación de la Purísima y como calificador de la Inquisición que como guía espiritual de monjas era un hombre entregado a los asuntos y combates de cada día. Devoto y desinteresado pero también astuto y sagaz, su vida fue, en el sentido

recto del término, la de un político militante al servicio de la Iglesia, sus principios y sus intereses. Política es poder y el poder es impuro. Sus mortificaciones ascéticas no le abrieron las puertas de la visión extática, la beatitud o la unión mística. Su ascetismo estaba al servicio de una moral exigente, una suerte de atletismo espiritual; no fue una vía hacia las realidades sobrenaturales sino una prueba para templar su ánimo. No tenían otra función las penalidades y sufrimientos a que se sometían voluntariamente los guerreros de las tribus americanas. Estas mortificaciones fortificaron su alma pero no la purificaron ni le dieron ese sexto sentido que, dicen, es la señal del verdadero espiritual. Según lo que nos cuenta su biógrafo y por los apuntes que dejó, no tuvo visiones celestiales ni, lo que también es extraño, infernales. La aparición del fantasma de Chavarría fue trivial y trivial su revelación. Penitencias sangrantes y visiones azucaradas: este contraste es un signo, otro más, de la declinación del catolicismo oficial hispánico.

Aunque fue profesor de filosofía y de teología, Núñez de Miranda no fue un verdadero intelectual: ni amaba a las ideas ni mostró pasión por el conocimiento. Todo lo que dijo y todo lo que escribió se refiere a cuestiones prácticas: qué hacer y cómo proceder en este o en aquel caso. La conducta diaria, no los grandes temas filosóficos y teológicos, fue su diaria preocupación. ¿Fue un moralista? Sólo en un sentido muy limitado. Interesado en la vida recta —la suya y la de los otros— tenía cierto conocimiento del alma humana y de sus repliegues pero, de nuevo, ese conocimiento era pragmático. No le interesaba saber cómo era realmente el alma que se confiaba a él: quería saber cuál era el método más eficaz para ganarla. Jamás lo apasionó la complejidad y ambigüedad de los otros y, en este sentido, el más profundo, no los amó de veras. Su conocimiento de las almas era un conjunto de recetas, fórmulas y técnicas para moverlas y manipularlas. Lo he dicho varias veces: fue un pescador de almas. No quería conocerlas: quería salvarlas. Pero ¿se puede salvar a alguien sin conocerlo y sin amarlo? Incluso como guía espiritual, la cualidad que distinguía a Núñez de Miranda no era la comprensión sino la voluntad, el empeño en ganar prosélitos.

Curiosa perversión que hace de la prédica un combate y del diálogo entre dos almas una estratagema.

Ni intelectual ni contemplativo, tampoco fue un defensor de los principios de su religión, aunque, según parece, era un buen teólogo; en Nueva España reinaba la unanimidad en materia religiosa y no había nadie con quien discutir ni nada que defender. Las grandes controversias teológicas, según se ha visto, se reducían a inofensivas y sutiles elucubraciones del género de la de las finezas de Cristo. Una controversia como la que dividió a los jansenistas de los jesuitas era, en la Nueva España de fines del siglo XVII, impensable. Como vivió en una sociedad en la que no había oficialmente más religión que la católica, su obra tampoco fue la del misionero que convierte idólatras. ¡Qué diferencia entre él y Vieyra! Ni hombre de ideas y doctrinas ni predicador en tierra de paganos, ni defensor de los indios o de los negros, Núñez de Miranda fue un censor de las costumbres y las creencias. Como calificador del Santo Oficio, su tarea consistía en descubrir y denunciar a las herejías y a los herejes; como prefecto de la Congregación de la Purísima, en guiar a la élite que gobernaba al país y velar por la rectitud de sus opiniones y de su conducta. De una y otra manera, era uno de los sostenes de los poderes constituidos. Es imposible imaginarlo predicando un sermón contra el mal gobierno como el del franciscano Escaray el 6 de junio de 1692 ante el virrey y los oidores. Se azotaba cada tercer día y visitaba a los enfermos en los hospitales pero el secreto de su influencia y de su poder estaba en su ascendencia sobre los grandes de este mundo. Ascendencia que era también aquiescencia. Su acción estaba inspirada por una adhesión sin límites al *statu quo*. Núñez de Miranda era un conformista y no podía sino escandalizarse ante las actitudes de sor Juana, sus poemas, su curiosidad intelectual y su beligerante feminismo.

Recto aunque dúctil, capaz de pactar y aceptar transitoriamente compromisos y dilaciones, inflexible y no obstante sinuoso, intransigente en cuanto a los principios y tolerante en cuanto a los medios, el padre Antonio era un sectador, un militante. El retrato que hace Pascal de los jesuitas casuistas le conviene; a la ceguera frente a la infinita pluralidad y complejidad de las almas yuxtapone una suerte de re-

lativismo en los medios para ganarlas. En el caso de sor Juana atenuó primero las oposiciones entre la vida conventual y la intelectual; después las extremó hasta pedirle que renunciase a las letras. Como los militantes revolucionarios del siglo xx, que buscan ganar adeptos sin pensar mucho en los medios para conseguirlo, el padre Antonio veía en cada ser humano a un prosélito o a un réprobo. Unos y otros, los militantes revolucionarios y los de la fe, desdennan en el fondo la libertad y el albedrío de la persona. Su visión del *otro*, nuestro semejante desemejante, es simplificadora. Si el *otro* es un ser único, irreductible a cualquier categoría, las posibilidades de ganarlo o pescarlo se evaporan; lo más que podemos hacer por el otro es iluminarlo, despertarlo: él entonces, no nosotros, decidirá. Pero el *otro* del militante no es sino uno entre muchos: un elemento homogéneo y reductible siempre a un *nosotros* o a un *ellos*. Así, la concepción proselitista de nuestros semejantes entraña siempre una renuncia a la imaginación: el otro pierde todos los rasgos que lo hacen una criatura diferente. El horizonte de los prosélitos —sean un millón o cien— es opaco, monótono. La imaginación es la facultad de descubrir en lo semejante lo único y distinto; la gran limitación —iba a escribir: el pecado— de espíritus como Núñez de Miranda es justamente la falta de imaginación. Esa es, también, su gran fuerza.

Calleja dice que “el año de 1693 la divina gracia de Dios halló en el corazón de la madre Juana su morada y su asiento”. Oviedo da la misma fecha: dos años antes de su muerte, el padre Antonio volvió a ser su director espiritual. Así, toda la segunda parte de 1692 debe haberla pasado entre dudas y temores, viendo cómo una tras otra se desmoronaban sus defensas y cómo se iba quedando más y más sola, a merced de sus censores y persecutores. El segundo tomo de las *Obras*, con las defensas y homenajes de los teólogos y poetas españoles, probablemente llegó a México a fines de 1692. Por esos días escribió sin duda el romance (51), “en reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus obras con sus elogios: que no se halló acabado”. Castorena y Ursúa lo recogió en la *Fama* (1700) y dice que se encontró “después de su muerte, en borrador y sin mano última”. Por lo visto, su re-

nuncia a las letras no fue tan definitiva como para destruir ese último poema. El romance no revela el más mínimo deseo de abandonar la literatura o de cambiar de estilo de vida; al contrario, continúa los temas de la *Respuesta*: sus únicos méritos han sido estudiar siendo mujer y el no haber tenido maestros. Una persona que escribe con tanta efusión y entusiasmo de su oficio no está en vísperas de abandonarlo. Sin embargo, un poco después envía mensajeros a Núñez de Miranda, pidiéndole que vuelva y mostrando que está dispuesta a cambiar su género de vida y renunciar a sus errores. Nuevo indicio de que durante el segundo semestre de 1692 estuvo sujeta a muchas censuras, críticas y presiones. Es indudable que se sintió amenazada y este temor desencadenó las reacciones a que he aludido más arriba. Tuvo miedo de los otros y ese miedo, al minar sus defensas íntimas, abrió brechas por donde se escaparon antiguos fantasmas. En esos momentos de angustia e inseguridad muchas personas de su amistad deben haberle aconsejado y aun instado a que buscara la reconciliación con los altos dignatarios eclesiásticos.

Por todo lo que sabemos de Núñez de Miranda y de sus procedimientos, en sus primeras entrevistas con sor Juana debe haber sido benévolo y paternal. Poco a poco, una vez recobrada la confianza y conquistadas las primeras posiciones, las exigencias aumentaron y las condiciones se hicieron más y más rigurosas. Combate desigual: sor Juana buscaba, a cambio de concesiones y enmiendas, protección y defensa; Núñez de Miranda se proponía una rendición total: la sumisión de la rebelde y su renuncia a las letras. No cabe duda de que las últimas actitudes de sor Juana —la *Respuesta*, los villancicos a Santa Catarina y la aparición del segundo tomo de las *Obras* con las defensas y encomios de los siete teólogos españoles— habían sido vistas, por buena parte de la alta jerarquía eclesiástica de México, como desafíos y manifestaciones de rebeldía. Calleja y Oviedo refieren que uno de los primeros actos de sor Juana fue una confesión general que incluía toda su vida pasada. Calleja añade, sin ironía, que por fortuna “su memoria felicísima” la ayudó en esta penosa empresa. La confesión duró, probablemente, varias semanas. Este acto fue decisivo, el eje sobre el que giró todo lo que vino después y el primer

paso en la serie de retractaciones y abjuraciones. Someter a examen toda su vida, a pesar de que periódicamente, durante todos sus años en el convento, se había confesado y había sido absuelta, era someter a juicio la materia que había sido el centro de sus discusiones y disentimientos con Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz y los otros clérigos: su dedicación a las letras profanas con descuido y olvido de las sagradas.

En el curso de la confesión deben haber salido a relucir los poemas eróticos, los morales, los jocosos, las comedias y, en una palabra, su obra entera. Nada de esto podía hallar gracia a los ojos de Núñez de Miranda, aunque tal vez juzgó que eran faltas menores las obras profanas escritas para festejos oficiales, como las comedias. Tampoco debe haber reprobado enteramente las loas para honrar al monarca y a los virreyes. El resto —salvo los autos y los villancicos— fue condenado. Otro capítulo de faltas mayores: su continua comunicación con el mundo exterior, de palabra y por escrito, la tertulia en el locutorio, los retratos y las otras distracciones mundanas en que había pasado lo mejor de sus horas. Las amistades y afectos que había engendrado ese trato habían sido ofensas graves a su estado de religiosa amante de Dios. El relato y el análisis de su amistad con María Luisa Manrique de Lara seguramente ocupó varios días. La visión de Núñez de Miranda sobre esto era muy distinta a la moderna: en la intensidad de esa amistad no veía una desviación sexual o erótica sino un pecado contra el amor que debe tener la religiosa a Dios. Una verdadera infidelidad al Esposo divino. La justificación de esa pasión en el platonismo le debe haber parecido una confirmación de que todas las faltas de sor Juana tenían un común origen: su desmedida afición al saber profano. El recuento de sus faltas pasadas culminaba en cada caso en el tema de su afición a las letras, que la había llevado a vivir poco religiosamente y, al final, a rebelarse. Había una relación íntima y causal entre la dedicación a las letras, sus ocupaciones y afectos mundanos, el pecado de elación y la falta, más grave aún, de rebeldía. La confesión general fue el primer gran triunfo de Núñez de Miranda. También fue el decisivo: todo lo que siguió fue su natural consecuencia.

Calleja dice que después de la confesión general, sor

Juana presentó al *Tribunal Divino* una *petición* que, en forma *causídica*, impetra perdón de sus culpas.¹ Así debe ser, pues este consternante documento es efecto directo de la abjuración de su vida pasada con la que indudablemente terminó su confesión. La expresión "en forma causídica" quiere decir a la manera de un alegato jurídico: el *Tribunal* era la Divinidad y el *fiscal del crimen* su propia conciencia. Aunque reconoce que sus pecados son "enormes y sin igual" y que merece "ser condenada a muerte eterna", en "infinitos infiernos", implora perdón y misericordia. Todas estas expresiones, por excesivas y terribles que nos parezcan, eran las acostumbradas; no hay nada personal en ellas: son fórmulas devotas. En la segunda parte, aunque el lenguaje no cambia, aparece una confesión más personal: como el Señor sabe "que ha tantos años *que vivo en religión sin religión si no peor que pudiese vivir un pagano* [...]" es mi voluntad tomar el hábito y pasar por el año de vuestra aprobación". Dos temas se enlazan en esta declaración. El primero es reconocer que los veinticinco años que ha vivido en el convento como religiosa los ha vivido fuera de la religión, es decir, entregada a ocupaciones y quehaceres mundanos y aun paganos. El segundo tema es el del jubileo: sor Juana había profesado en 1669 y en 1694 cumplía veinticinco años de monja; ahora, de un modo simbólico, desea volver a tomar los hábitos, bajo el patrocinio de San Jerónimo y sujeta a la aprobación, durante el año de rigor, de la corte celestial. Pedía un año de plazo al Tribunal Divino para probar su enmienda. Reproducía así, en el modo alegórico, la profesión de 1669. La cultura del siglo XVII fue una cultura simbólica, con lo que quiero decir que sus símbolos poseían una realidad que no tienen los nuestros. El sentido de la *Petición* es claro: solicito que se tenga como inexistente mi vida anterior y prometo una nueva vida de auténtica religión.

El 17 de febrero de 1694 sor Juana firmó otro triste documento (Calleja dice que con su sangre pero el texto no menciona esta circunstancia): *Docta explicación del mis-*

¹ En el cuarto tomo de las *Obras completas* figura al final del volumen. Pero ni la *Petición* tiene fecha ni el señor Salceda indica por qué la colocó al final. Prefiero seguir al padre Calleja: el tema de la *Petición* se desprende de la confesión.

terio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la madre Juana Inés de la Cruz. Ni la explicación ni el voto contienen nada notable desde el punto de vista literario o teológico: es una de tantas reiteraciones del dogma de la Purísima Concepción. Este papel tiene un interés indicativo: Núñez de Miranda había sido durante treinta y dos años prefecto de la Congregación de la Inmaculada Concepción, de modo que el voto de sor Juana de defender hasta con su sangre ese misterio era un signo más del vínculo que la unía con su director espiritual. Ella también, como el padre Antonio, declaraba que de ahora en adelante profesaba especial devoción a María y a su Inmaculada Concepción. Otra particularidad de ese escrito: sor Juana cita como intercesores y testigos a San José, San Pedro, al ángel de su guarda, San Agustín, San Ignacio, Santa Rosa y otros pero no menciona a Santa Catarina. En la *Petición en forma causídica* tampoco aparecen santas letradas. Por último: el estilo impersonal de estos escritos, como copiados de un formulario devoto, revela o que sor Juana no los escribió o que, renunciando efectivamente a la literatura, se atuvo a las fórmulas usadas.

Según Calleja y Oviedo por esas fechas empezó a castigar su cuerpo, siguiendo el ejemplo de su confesor. En su vida pasada jamás había manifestado inclinaciones ascéticas; cuando habla de tormentos en algunos de sus sonetos y décimas se refiere o a los sufrimientos del amor y los celos o, en los romances a lo divino, a torturas morales. Oviedo dice (repitiendo lo que le había confiado Núñez de Miranda):

Quedóse la madre Juana sola con su Esposo y considerándolo clavado en la cruz por las culpas de los hombres, el amor le daba alientos a su imitación, procurando en su empeño crucificar sus apetitos y pasiones, con tan fervoroso rigor en la penitencia que necesitaba del prudente cuidado y atención del padre Antonio para irle de la mano, porque no acabase a manos de su fervor la vida.

Descontada la exageración de la frase final, lo que cuenta Oviedo debe ser cierto pues Calleja repite que

su director de conciencia procuraba persuadirla a que fuesen menos los rigores despiadados con que se trataba [...] "Es

menester —decía Núñez de Miranda— mortificarla para que no se mortifique mucho, yéndola a la mano en sus penitencias porque no pierda la salud y se inhabilite."

Es difícil creer que la persona segura de sí y desafiante de 1691 y 1692 era la misma que se había convertido en la delirante penitente de 1694. Pero no hay razón para pensar que Oviedo y Calleja mentían. Nosotros, en el siglo xx, hemos visto cambios aún más asombrosos, como escuchar a Bujarin acusarse de los crímenes fantásticos que le imputaba Vishinsky.

El 5 de marzo firmó un documento que, simultáneamente, aflige e indigna: *Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección.* Lo más extraño es que a lo largo de la declaración, más bien breve, no hay la menor alusión a la renuncia al estudio de las letras humanas. El primer párrafo reitera su firme creencia en los dogmas de la Iglesia romana; el segundo, después de decir que le duele "íntimamente haber ofendido a Dios" —aunque sin puntualizar ni nombrar sus ofensas— pide perdón por haber pecado y acude a la intercesión de la Virgen; el tercero reitera el voto que había hecho de creer y defender el misterio de la Inmaculada Concepción de María. Termina diciendo: "Y en señal de cuánto deseo derramar la sangre en defensa de estas verdades, firmo con ella." No hay ni una sola palabra en todo el texto sobre las letras humanas y su abandono. Y hay algo más: nadie ha visto el documento original. Apareció por primera vez en la *Fama* y el título, como los de los otros dos, fue obra de Castorena y Ursúa. Así pues, *no hay una sola declaración en la que sor Juana renuncie formal y expresamente a las letras.* Sin duda se defendió hasta lo último y se negó a firmar una abdicación y anulación de su vida entera. El objeto del título superpuesto por Castorena es probar y confirmar que la larga polémica que había comenzado con las amonestaciones de Núñez de Miranda, las recomendaciones de Fernández de Santa Cruz, el retiro del primero y los otros incidentes que ella nos refiere en su *Respuesta*, había terminado al fin con una abjuración espectacular.

En esos días entregó todos sus libros e instrumentos musicales y de ciencia al arzobispo Aguiar y Seijas para que los vendiese y con el producto auxiliase a sus pobres. Calleja agrega: "no dejó en su celda sino tres librillos de devoción y muchos cilicios y disciplinas". El acto de sor Juana fue considerado por sus contemporáneos y después por muchos críticos como sublime. A mí me parece el gesto de una mujer aterrada, que pretende conjurar a la adversidad con el sacrificio de lo que más ama. La entrega de la biblioteca y de la colección de instrumentos y objetos fue una verdadera propiciación destinada a aplacar al poder enemigo: Aguiar y Seijas. El mismo Calleja, a pesar de su empeño en pintar todos estos tristes sucesos como actos maravillosos donde se muestra la misericordia divina, no tuvo más remedio que escribir: "La amargura que, mas sin estremecer el semblante, pasó la madre Juana fue deshacerse de sus amados libros..." Según parece, por la prisa que tenía el arzobispo de tener dinero para sus limosnas, los libros y los otros objetos fueron vendidos a precio vil e inferior a su costo. Así se dispersó la biblioteca de uno de los grandes poetas de América.

No contento con disponer de los libros, los instrumentos y los otros objetos, Aguiar y Seijas también echó mano de otros fondos, unos pertenecientes a sor Juana y otros al convento. Como contadora de la comunidad ella disponía de cantidades importantes para llevar a cabo las transacciones comerciales que su cargo le imponía. El convento era rico y ella era la administradora de sus bienes. En el cumplimiento de sus funciones tenía tratos con agentes y comisionistas. Dorothy Schons ha esclarecido estos aspectos del último período de la vida de sor Juana, después de la venta de sus libros:

Parece indudable que entre sor Juana y el arzobispo hubo algún acuerdo por el cual éste se creyó con derecho a los bienes de la monja. Don Francisco de Aguiar y Seijas había pedido dinero a cuenta suya. Diego Velázquez (uno de los agentes) declaró que por haber acordado la madre Juana comprar unos materiales con dinero que le di (para reparaciones del edificio) *aprendió el señor arzobispo que le debía algún resto y aunque lo desengañé me pidió cien pesos para sus limosnas. En otra ocasión, según el mismo testigo, ha-*

biéndose valido Su Ilustrísima de cierta persona para que me obligase a que le vendiera un esclavo, lo hice por su mandato y Su Ilustrísima recibió trescientos pesos por su valor y cuando ocurrió por ellos dijo que los aplicaba a las dependencias de la madre Juana.²

Sin embargo, aunque sor Juana había caído enteramente bajo la dominación de Núñez de Miranda y de Aguiar y Seijas, su nativa habilidad no la abandonó y pudo, según se verá, esconder ciertas cantidades. ¿Esperaba tiempos mejores?

Antonio Núñez de Miranda padecía de cataratas. El cirujano que lo atendía vio que habían madurado y decidió operarlo, a pesar de sus setenta y siete años. La operación se hizo sin tropiezos pero unos días después el padre Antonio tuvo un resfrío, hubo complicaciones y murió de pronto, el 17 de febrero de 1695. Dos meses después se declaró una epidemia en el convento de San Jerónimo —hasta ahora no ha sido posible identificar la índole de la enfermedad, debido a la vaguedad de las noticias— y la mortandad fue grande. Calleja dice que murieron nueve monjas de cada diez. Juana Inés mostró su natural caritativo cuidando a sus hermanas, se contagió del mal y murió el 17 de abril, a las cuatro de la mañana. Tenía cuarenta y seis años y cinco meses. En el *Libro de profesiones* del convento había escrito meses antes:

Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en lo adelante fuesen, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo: Juana Inés de la Cruz.

La frecuencia de las fórmulas de autohumillación en ese siglo —los apuntes de Núñez de Miranda abundan en expresiones semejantes— explica en parte este encarnizamiento de Juana Inés. No descuento la exageración: es imposible, por más severo que haya sido su juicio sobre su conducta y su vida, que pensase que era “la peor del mundo”. Usaba una fórmula corriente de vilipendio. Pero había

² Dorothy Schons, “Nuevos datos para la biografía de sor Juana”, *Contemporáneos*, núm. 9, México, 1929.

algo de cierto en este menosprecio: su narcisismo era la otra cara de su aborrecimiento de sí misma y este sentimiento no la abandonó ni a la hora de la muerte.

Calleja refiere el trance final en estos términos: "Era muy contagiosa la enfermedad y la madre Juana, de natural muy compasiva y caritativa, asistía a todas sin fatigarse ni recelarse de la cercanía." Fue inútil que le aconsejasen que, al menos, "no se acercase a las muy dolientes [...] Enfermó al fin [...] pero el rigor de la enfermedad, que bastó a quitarle la vida, no le pudo causar la turbación más leve en el entendimiento". Desconfío de la ejemplaridad de este cuadro; no obstante, reconozco en ese piadoso relato dos de los rasgos que distinguían a sor Juana: su natural generoso y la lucidez. Lo que no nos cuenta Calleja es el tratamiento médico a que se sometían las enfermas: purgas y sangrías. La protección más potente contra las plagas era de índole religiosa: oraciones, misas, rogativas y procesiones. El presbítero Cayetano de Cabrera y Quintero escribió un libro, *Escudo de armas de México*, en el que describe cómo se luchó contra la epidemia de *matlazáhuatl* que asoló Nueva España entre 1736 y 1738.³ Se remonta a todas las epidemias que había padecido la ciudad de México y se detiene brevemente en la que le quitó la vida a sor Juana. No menciona su heroísmo, cuidando a sus hermanas enfermas pero en cambio relata las procesiones, rogativas y flagelaciones a que se entregaban las monjas para combatir a las plagas. Es impresionante y presenta una imagen muy viva de las demostraciones con que la conciencia religiosa pretendía combatir las catástrofes públicas.

El voto de clausura les impedía a las monjas salir a las calles y plazas para, como los religiosos, celebrar ceremonias propiciatorias y alcanzar perdón e indulgencia. Las monjas hacían las procesiones en sus claustros, casi siempre "defendidas aun de sí mismas con el manto común de la noche". Mientras recorrían los corredores y patios de sus conventos cantando y orando, se disciplinaban y se azotaban. Para ejecutar estas penitencias no tenían más remedio

³ *Escudo de armas de México*, escrito por el presbítero Cayetano de Cabrera y Quintero para conmemorar el final de la funesta epidemia, México, 1746. Edición facsimilar con un estudio histórico y una cronología de Víctor M. Ruiz Naufal, México, 1981.

que desvestirse a medias. A la luz de las velas y los hachones, estas procesiones evocaban irresistiblemente las antiguas ceremonias paganas. Cabrera y Quintero dice que parecían "almas en pena de la otra vida [...] con sus clamores que llegaban al cielo [...] los golpes que las quebraban en sangre [...] y los ásperos cilicios, admirados de verse descubiertos y al aire, cuando en sus cuerpos los mantuvieron siempre en clausura..." Versión cristiana de las bacantes y las ménades: las monjas en las sombras de la noche, medio desnudas, los cuerpos ensangrentados y cantando y aullando. Había otras procesiones, dice Cabrera y Quintero, más cortas: las monjas, los hombros sangrando, arrastraban enormes y pesadas cruces. Pero la más lastimosa era otra: las monjas lamían el suelo —generalmente de baldosas— "hasta formar una cruz, desbastándose la lengua, que salía tan limpia como un cepillo, pero con una diferencia dolorosa, que siendo el suelo más duro que el cepillo, se gastaba su lengua al dibujar la cruz..." La cruz desaparecía bajo la saliva y la lengua bajo la sangre.

Se ha dicho que las exequias de sor Juana fueron solemnes y que se celebraron en la catedral. Fantasías: fue enterrada como el resto de sus hermanas en el convento de San Jerónimo. Sigüenza y Góngora, según Castorena y Ursúa, escribió una oración fúnebre. Se ha perdido pues nadie la ha visto. Es revelador que el mismo Castorena y Ursúa haya publicado sus obras póstumas sólo cinco años después de su muerte, en 1700, en Madrid, cuando habían desaparecido todos los protagonistas de los sucesos que ensombrecieron los últimos años de su vida: Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz y Aguiar y Seijas. Los sobrevivientes —Castorena y Ursúa, Calleja, Oviedo y Torres— procuraron, en sus relatos de lo acontecido, suavizar las aristas; hasta Aguiar y Seijas aparece como una figura paternal y bondadosa a la que sor Juana profesa veneración y reconocimiento. También es revelador que no contemos con ninguna biografía de sor Juana escrita por sus contemporáneos, excepto el resumeh de Calleja, que no la conoció y que escribía de oídas. Quizá fue mejor así: nos salvamos de una hagiografía del género de las de Torres o Lezamis en la que veríamos a sor Juana convertida en taumaturga, devolviendo la vista a los ciegos y practicando la levitación.

Gracias a las investigaciones de Dorothy Schons, tenemos una idea más fidedigna de lo que ocurrió realmente. Al día siguiente de su muerte, se presentaron en su celda los enviados de Aguiar y Seijas para llevarse lo que había: alhajas, dinero en efectivo, pagarés y otros documentos. Más tarde las monjas de San Jerónimo estimaron (y probaron) que los agentes del arzobispo habían substraído, además de las alhajas, una suma equivalente a cinco mil doscientos pesos.⁴ Esto demuestra que Calleja no fue muy verídico cuando escribió que sor Juana, después de entregar su biblioteca y los objetos de su colección al arzobispo, se había quedado sólo con dos o tres librillos de devoción y unos cilicios. ¿Cómo interpretar este y otros hechos sino como signos de que una parte de ella no fue vencida? A la muerte del arzobispo, en 1698, se inició un proceso contra sus herederos, con el propósito de recoger algo de los préstamos forzosos y requisiciones que había impuesto a diversas personas e instituciones. Entre las instituciones que a su muerte reclamaron la devolución de esos dineros se encontraban algunos conventos: el de Jesús María, el de San Lorenzo, el Hospital del Espíritu Santo y el de San Jerónimo. En el escrito de las monjas de San Jerónimo se dice que el arzobispo "con el celo que tenía de dar limosnas, mandó se llevasen todas las alhajas, escrituras y cantidades [de la madre Juana], así las que estaban dentro del convento como fuera de él en depósito".

Las monjas no hablan de los libros ni de los instrumentos músicos y científicos por tratarse de dones hechos por Juana Inés al arzobispo cuando todavía ella vivía. Agregan que había otras alhajas y dinero en depósito que no reclaman por no conocer su rastro. Entre las sumas que pudo salvar sor Juana de la codicia caritativa del arzobispo se encuentran, además de los cinco mil doscientos reclamados por las monjas (ellas se consideraban como legítimas herederas de sus bienes), otros dos mil pesos dados a Domingo Rea para que los invirtiese, "declarando que el principal y los réditos los había de gozar la madre Juana los días de su vida y después su sobrina sor Isabel María de San José".⁵ ¿No es extraño que, en plena penitencia y en camino hacia la

⁴ Dorothy Schons, *art. cit.*

⁵ Dorothy Schons, *art. cit.*

santidad —como afirman Calleja, Oviedo y los otros— sor Juana guardase en su celda un poema, alhajas y dinero? En la llamada *conversión* de sor Juana no aparece ninguno de los signos que acompañan a esta clase de revoluciones psíquicas: poemas, dichos, cartas u otra clase de efusiones del alma. Dejó sólo fórmulas estereotipadas. El único acto que podría corroborar su cambio —la entrega de su biblioteca— fue más bien destinado a propiciar a Aguiar y Seijas y está desmentido, en parte, por las sumas que ella logró substraer a la manía caritativa del prelado. En el caso de sor Juana hubo de todo: ansia de reconciliación con los poderes eclesiásticos y ansia también, no menos intensa, de escapar del cerco de aquellos prelados terribles. Además y sobre todo: miedo, mucho miedo.

Mi generación vio a los revolucionarios de 1917, a los compañeros de Lenin y Trotsky, confesar ante sus jueces crímenes irreales en un lenguaje que era una abyecta parodia del marxismo, como el lenguaje santurrón de las protestas de fe que sor Juana firmó con su sangre son una caricatura del lenguaje religioso. Los casos de los bolcheviques del siglo xx y el de la monja poetisa del xvii son muy distintos pero es innegable que, a pesar de las numerosas diferencias, hay entre ellos una semejanza esencial y turbadora: son sucesos que únicamente pueden acontecer en sociedades cerradas, regidas por una burocracia política y eclesiástica que gobierna en nombre de una ortodoxia. A diferencia de los otros regímenes, sean democráticos o tiránicos, las ortodoxias no se contentan con castigar las rebeldías, las disidencias y las desviaciones sino que exigen la confesión, el arrepentimiento y la retractación de los culpables. En esas ceremonias de expiación —sea un proceso judicial o una confesión general— las creencias de los inculpados son el aliado más seguro de los fiscales y los inquisidores.

La fe y la ideología que el inculpadado profesa no sólo minan su carácter y lo convierten en cómplice de sus verdugos; también contagian, a través de los siglos, a otras generaciones. ¿Cómo explicarse, si no es por la ceguera ideológica, que tres siglos después de su humillación, la mayoría de los críticos católicos sigan hablando de su *conversión*? Los tres textos de 1694 no son ejemplos de literatura

mística sino de las fórmulas devotas de la época, doblemente lamentables, como literatura y como lenguaje religioso. *La Petición que, en forma causídica, presenta al Tribunal Divino la madre Juana Inés de la Cruz* —un documento impersonal, indigno de ella no sólo moral sino literariamente— ha sido llamado por el señor Alberto G. Salceda “el último escrito literario de sor Juana”. Estamos ante una concepción de la literatura digna de un escribano del Santo Oficio. El 5 de marzo de 1694, la fecha en que renunció a las letras humanas, inspira a Alfonso Méndez Plancarte una suerte de unción macabra: es “la hora más bella”. Para Alfonso Junco ese día sor Juana, que “siempre fue encantadoramente buena, llegó a ser arrebatadoramente santa”. El afán por santificarla ¿no es una tentativa —quizá no enteramente consciente— por ocultar el verdadero sentido de su vida y de su obra? Si se falsean sus últimos años, se falsea también el significado real de lo que escribió. Mucho fue repetición de los modelos en boga y ejercicio inteligente de la retórica de su siglo pero hay una porción que la distingue de su tiempo y aun lo contradice. Lo mismo ocurre con su vida y su persona: figura solitaria, sor Juana es la imagen de la contradicción y ella lo sabía. Lo dejó dicho en muchos poemas. Monja y hábil política, poetisa e intelectual, enigma erótico y mujer de negocios, criolla y española, enamorada de las arcanidades egipcias y de la poesía jocosa, sor Juana se contradice sin cesar y así contradice a su época. Contradice también a esos panegiristas que la prefieren beata embalsamada a escritora viva.

Otros piensan que el gran cambio que sufrió sor Juana en los dos últimos años de su vida se debe a trastornos psicosomáticos. Pfandl escribe con pasmosa seguridad que “el enigma está resuelto”: una constitución neurótica, la menopausia y, como causa exterior determinante, el jubileo de 1694, que provocó en ella una gran emoción, explican el cambio. Para Pfandl la mujer ideal es la “pícnica, rubia y de formas muelles y redondas, fácil paridora y satisfecha parturienta, sin inclinaciones por el estudio ni pretensión de ser inteligente”. Pero la pobre sor Juana, lejos de ser ese tipo ideal de madre y de esposa aria, era morena e intersexual. Su caso se agrava por ser asténica y de constitución delgada (los retratos indican lo contrario). El cuadro

clínico se completa con el excesivo afán por cavilar, la masculinidad y el narcisismo. A estas características psicosomáticas negativas, hay que agregar que "Juana Inés debe haber soportado la más grave y dolorosa clase de atormentador y extenuante climaterio que darse pueda". Su "disposición maníaco-depresiva", consecuencia de su constitución psicosomática e intensificada por una menopausia terrible, se manifestó por el jubileo de 1694: en este acontecimiento externo ella encontró una ocasión para verter sus tendencias de maceración masoquista.

Lo primero que sorprende de la descripción de Pfandl —he procurado resumir en unas cuantas líneas muchas páginas de erudición pseudomédica (Pfandl no era psiquiatra)— es la ligereza de las afirmaciones y la osadía de las conclusiones. Claro está que sor Juana era intersexual pero ¿qué se quiere decir con esto? Sólo una minoría del género humano no es intersexual. Por otra parte, la masculinidad somática de sor Juana es una fantasía: basta con ver sus retratos; tampoco es psicológica: léanse sus escritos. Su masculinidad —si es que puede emplearse esta palabra para describirla— no fue ni física ni anímica sino más bien una respuesta a una interdicción de orden social, que le prohibía estudiar, asistir a la Universidad y llevar la vida retirada y solitaria del *scholar*. En esto consistió, precisamente, el conflicto de su vida, como se ha visto. Diré más: lo que sorprende en su poesía es, precisamente, la conciencia aguda de su feminidad, que en unos casos va de la coquetería a la melancolía y en otros se presenta como un desafío a los hombres. Así, sería más exacto hablar de ambigüedad erótica, que no es lo mismo que intersexualidad. Es un tema que he tratado largamente en distintos capítulos de este libro y especialmente en los dedicados a los poemas de amistad amorosa a María Luisa Manrique de Lara. Pero aun en esos encendidos poemas no es posible hablar de safismo, salvo en el sentido sublimado de la tradición platónica renacentista.

En cuanto a la cavilación: no es una causa de la melancolía, como parece creer Pfandl, sino uno de sus efectos. En sor Juana son claramente perceptibles ciertos rasgos del temperamento melancólico; al mismo tiempo, también aparecen características que pertenecen al narcisista. La rela-

ción entre ambos es estrecha y ha sido subrayada muchas veces; sin embargo, las diferencias son profundas y las convierten en tendencias opuestas. El melancólico no está enamorado de sí mismo sino de un objeto ausente y por eso Freud asoció a la melancolía con el duelo. El melancólico cree, además, que ha sido el culpable de la desaparición del objeto amado y de ahí las continuas quejas y reproches que se hace a sí mismo. El narcisista, enamorado de sí mismo y de su imagen inalcanzable (pero no ausente), padece una incapacidad de amar a otro. No puede objetivar su deseo. Es claro que en sor Juana la melancolía predomina sobre el narcisismo. Sobre todo esto me he extendido en muchas páginas de este libro. Por último, ni los rasgos melancólicos ni los narcisistas, aislados o en su conjunto, la convirtieron en una maníaca depresiva, como dice el profesor alemán. ¿Neurótica? En el sentido clínico de la palabra: no. Como en todos nosotros, en su interior peleaban tendencias e impulsos reprimidos y contradictorios, pero ella pudo vivir, a pesar de las represiones e inhibiciones, con cierta plenitud: no sólo desarrolló una notable actividad de orden práctico como contadora —administró los bienes del convento, dirigió las obras materiales de edificación y reconstrucción y se ocupó con sagacidad del manejo de su pequeña fortuna— sino que escribió sin cesar y nos dejó una obra admirable. Transformó sus tendencias e impulsos en actos y en poemas.

Apenas si es necesario detenerse sobre el factor que, según Pfandl, desencadenó la crisis: la menopausia. Por una parte, no sabemos a qué edad experimentó Juana Inés el climaterio: ella tenía cuarenta y cinco años en 1693 y la edad de la menopausia varía de mujer a mujer. Por otra parte, los efectos del climaterio no son tan terribles como los describe Pfandl y, lo que es más importante, afectan sobre todo a las casadas y a las mujeres que tienen una vida sexual activa. No era ése el caso de Juana Inés. Pensar que el jubileo fue la ocasión externa que permitió la manifestación de la doble crisis —la manía depresiva y la menopausia— es arbitrario. La fecha debe de haber impresionado a sor Juana y aún más a su director espiritual, que encontró en ella un motivo simbólico dentro del espíritu de la época. Pero es mucho olvidar todos los hechos y cir-

cunstancias que precedieron a su abandono de la literatura: la amonestación de Fernández de Santa Cruz, la *Respuesta*, el retiro de Núñez de Miranda, la edición del beligerante segundo tomo de las *Obras* y la composición de los aún más beligerantes villancicos de Santa Catarina, el tumulto de junio de 1692, la pérdida de influencia del virrey y el consiguiente encumbramiento de Aguiar y Seijas, la muerte repentina del marqués de la Laguna, la vuelta de Núñez de Miranda.

La gran y verdadera excentricidad de la interpretación de Pfandl (otros lo han seguido por ese camino) consiste en divagar durante páginas y páginas sobre la supuesta inestabilidad psíquica de sor Juana y no dedicar una sola línea a los casos de los tres prelados que fueron sus censores. Las cartas de Fernández de Santa Cruz a las monjas de Puebla, oscilantes entre un sadismo delirante y una religiosidad azucarada, abundan en expresiones inquietantes; es turbador leer esas frases donde la crueldad se mezcla a las efusiones más pías, envueltas alternativamente por el olor del incienso y de la fosa. En los apuntes de Núñez de Miranda su desprecio por sí mismo, en lucha permanente con su orgullo, no retrocede ante ningún extremo: "soy un costal de podredumbre, hediondo, abominable y lo que es peor es que, conociendo esto, no soy humilde". En una ocasión, al quitarle un compañero algunos piojos de su sotana, le dijo: "ve así, compañero, nuestra cosecha, piojos, podredumbre y hediondez y con todo esto estamos llenos de vanidad". En cuanto a Aguiar y Seijas: no necesito recordar sus obsesiones y sus manías, su odio a las mujeres y su locura limosneril. Las vidas de estos prelados no son ejemplos de "normalidad" y a ninguno de ellos se le puede llamar un hombre equilibrado. Sin embargo, nadie habla de su inestabilidad psíquica y de sus graves trastornos psicológicos sino de la neurosis de sor Juana y de sus taras psicosomáticas. Extraña ceguera. Pienso lo contrario: que Juana Inés haya sido capaz de resistir tanto tiempo y que sólo al final del asedio haya abdicado y haya seguido a sus censores en sus mortificaciones inhumanas, es una hermosa prueba de su fortaleza espiritual.

No volveré sobre todo lo que he dicho en este capítulo y en los anteriores. Creo que ellos explican —hasta donde

una vida humana es *explicable*— el cambio de sor Juana. He procurado insertar las circunstancias de orden personal en las de orden intelectual y ambas en el contexto más ancho de la sociedad novohispana y sus agitaciones y tumultos. No niego la presencia y la importancia de las realidades psicológicas y fisiológicas. Al contrario, las he examinado con cierto detenimiento. Pero explicar la sumisión de sor Juana como el resultado de una alteración climatérica y una fatalidad psicósomática me parece una pobre explicación. Las circunstancias sociales fueron no menos sino más decisivas que los cambios hormonales y los complejos de la infancia. Esas circunstancias sociales fueron también históricas; quien dice *historia* alude a lo imprevisto y al accidente, es decir, a aquellos acontecimientos que los hombres, con nuestra corta razón, todavía no podemos medir ni prever. Historia fue la misoginia del sietemesino Aguiar y Seijas y su rivalidad con Fernández de Santa Cruz; la obcecada terquedad de Núñez de Miranda, empeñado en convertir en santa a una mujer que no tenía vocación religiosa; la política de la Compañía de Jesús en China y en México; la amistad amorosa con la condesa de Paredes; el padre Kircher como transmisor de la tradición hermética; el nacimiento ilegítimo de Juana Inés y su carencia de fortuna; sus años en la corte virreinal y sus trabajos como poeta semi-oficial del palacio y de la catedral... En suma, todo lo que fue su vida pero también lo que fue la historia de la sociedad en que vivió. Sin los disturbios de 1692 o sin la muerte del marqués de la Laguna, quizá habría encontrado protección contra las iras de Aguiar y Seijas y la severidad de Núñez de Miranda; sin su imprudente decisión de escribir por mandato de Fernández de Santa Cruz la crítica a Veyra, tal vez no habría sido molestada. Su historia personal estuvo hecha de la misma substancia, a un tiempo maleable y corrosiva, de la historia del mundo.

Entre todos estos hechos, dos me parecen capitales, aunque insuficientes por sí solos para explicar su caída final. El primero: la oposición entre la vida intelectual y la conventual con sus deberes y obligaciones; el segundo, su condición femenina. Lo último fue tal vez lo realmente decisivo: si hubiera sido hombre, no la hubieran atormentado los celosos príncipes de la Iglesia. La incompatibilidad

entre las letras sagradas y las profanas recubría otra, más profunda: la contradicción entre las letras y el ser mujer. Por eso, al final, la sor Juana poetisa no se convierte en una teóloga o en una doctora de la Iglesia sino en una penitente que "entierra, con su nombre, su entendimiento". Sor Juana cede pero no sin luchar: durante más de dos años, en una creciente soledad, tiene que hacer frente a un asedio que a veces asume los rasgos de la dulzura paternal, y otras el rigor de la persecución. Al mismo tiempo que el cerco se estrecha, siente temblar los cimientos de su mundo: el poder se muestra simultáneamente vacilante y cruel, los grandes disputan, el pueblo se amotina y quema los símbolos de la autoridad: el palacio del virrey y el del cabildo. La fe y las creencias de sor Juana fueron cómplices de su derrota. Regaló sus libros a su persecutor, castigó su cuerpo, humilló su inteligencia y renunció a su don más suyo: la palabra. El sacrificio en el altar de Cristo fue un acto de sumisión ante prelados soberbios. En sus convicciones religiosas encontró una justificación de su abjuración intelectual: los poderes que la destrozaron fueron los mismos que ella había servido y alabado.

6. ENSAYO DE RESTITUCIÓN

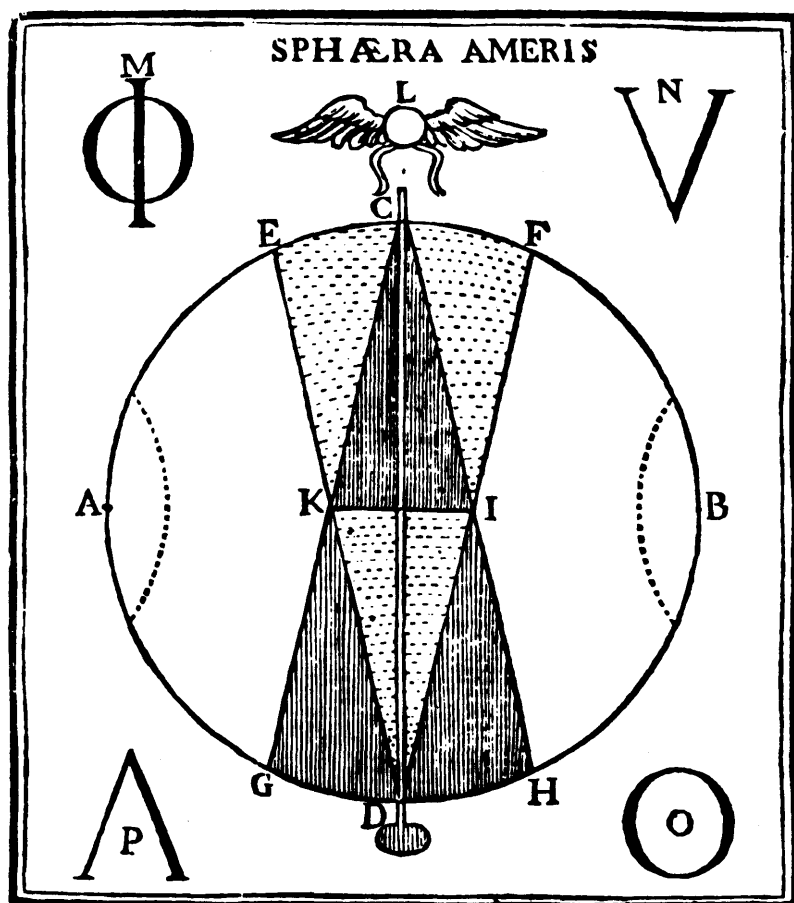
LA TENTACIÓN de ver la cultura —las artes, las ciencias, las creencias, las ideas— como un reflejo del desarrollo de la sociedad y de las fuerzas que pugnan en su interior es probablemente tan vieja como la historia misma. En el último siglo y medio, por la doble influencia del marxismo y el positivismo, esta manera de pensar se convirtió en el método favorito de muchos historiadores. Confieso que siempre me ha parecido una aberración ver en la poesía provenzal una consecuencia del modo de propiedad del siglo XII o en las estrofas de Safo un eco del régimen esclavista de la Antigüedad. Lo que me ha sorprendido siempre es el fenómeno contrario: la relativa independencia del arte de los determinismos sociales. Los espléndidos desnudos de Courbet, ¿qué nexos tienen con la sociedad en que le tocó vivir y aun con la ideología del pintor? También me sorprende que el arte de otras épocas, que expresa ideas ajenas a las nuestras, toca temas que ya no pueden conmovernos y exalta mitologías extrañas, siga provocando nuestro fervor y nuestra admiración. No soy yo el único que se ha hecho esta pregunta. Marx también se la hizo y tampoco pudo contestarla:

La dificultad no consiste en comprender que el arte griego y su época están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad está en saber por qué todavía constituyen, para nosotros, una fuente de goce estético y por qué siguen siendo normas y modelos inalcanzables.

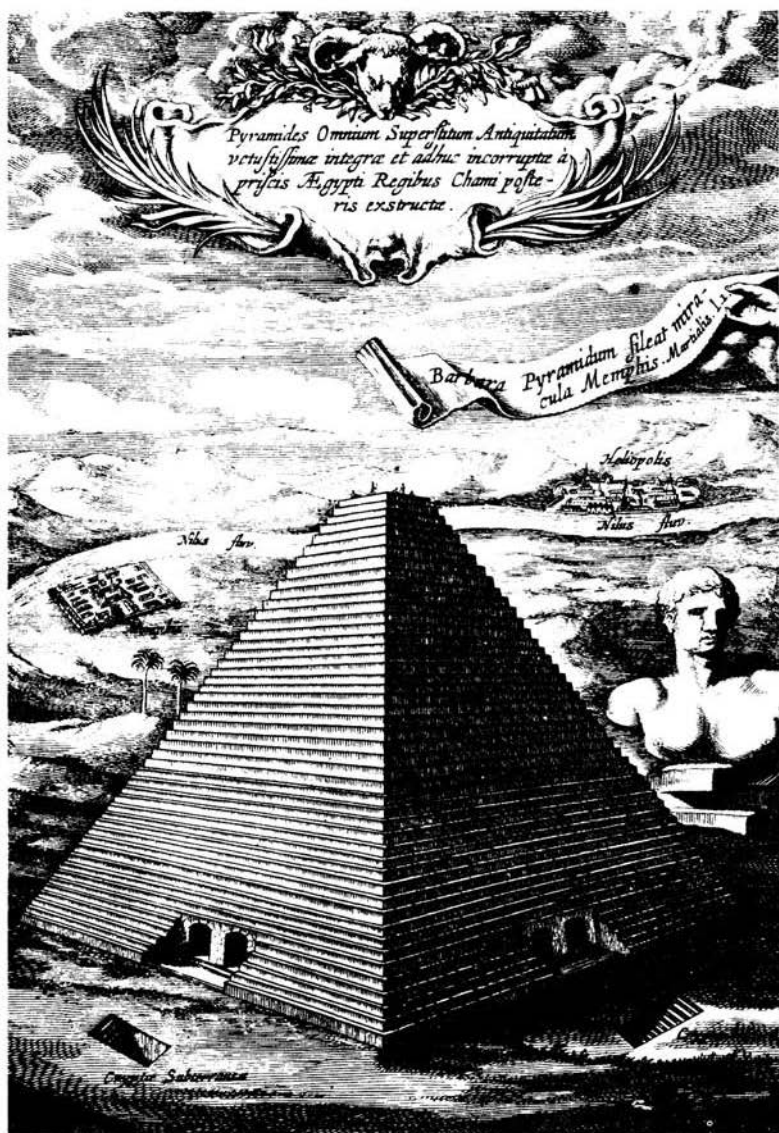
La idea opuesta provoca también mi desconfianza. Platón veía en la realidad una copia imperfecta de las ideas. A su vez, el arte era una copia de una copia. Muchas veces he pensado exactamente lo contrario: ¿cómo no sentir, frente a ciertos cuadros, sinfonías y poemas, que estoy no ante una degradación de la idea sino frente a una exaltación de la realidad? Jamás viviremos en un mundo tan perfecto y feliz, en el que cada acorde es un acuerdo, como el mundo por el que transitamos al oír la sinfonía *Júpiter*. Para los griegos la naturaleza era el paradigma y el arte su copia;

para nosotros el mundo natural ya no es sagrado y nuestras ciencias y técnicas, al dominarlo, lo han convertido en un complejo de fuerzas y reacciones. La naturaleza no es ni sabia ni inteligente: es un ciego proceso. Lo mismo ha ocurrido con todas las otras ideas y mitologías: el cielo se ha despoblado de conceptos y divinidades, la teología es un caserón deshabitado. La *idea* no es el modelo del arte. En suma, una y otra concepción me inspiran el mismo recelo: no puedo ver a la cultura —es decir: a la suma de invenciones y creaciones por las que el hombre se ha hecho hombre— como el reflejo de las cambiantes fuerzas sociales o como el imperfecto trasunto de las ideas inmutables. Me parece que en los dos casos se olvida o, al menos, se desdén, a la criatura sin la cual no existiría ninguno de esos prodigios. Ante una situación dada y dentro de ciertos límites, el hombre concibe, inventa, imagina y, en una palabra, tiene una *ocurrencia*: fabrica un hacha, diseña un signo, concibe la imagen de una divinidad. El hombre está sujeto a las leyes del desarrollo social y a las del pensamiento (quiero decir: no puede pensar un triángulo circular) pero dentro de esos límites inventa, transforma, crea. La cultura es libertad e imaginación.

Dicho esto, ¿cómo negar que hay una suerte de armonía o correspondencia entre los utensilios, las instituciones, las filosofías y las obras de arte de una sociedad? Ignoro si la poesía náhuatl, con su obsesiva mención de las palabras flor, canto y jade, es realmente una metáfora de una de las instituciones centrales de la sociedad azteca: la “guerra florida”, en la que el corazón de la víctima se identifica con la flor y el jade con el poder renovador de la naturaleza. Sin embargo, hay una clara correspondencia entre el sistema metafórico de la poesía y la guerra ritual. Ignoro también si la “guerra florida” es la forma de socialización del mito solar de la diaria creación del mundo; es decir, ignoro si la guerra es la traducción en actos de un mito o si ese mito no es sino la proyección, en el cielo de la ideología, de las relaciones sociales que constituían al mundo azteca. La discusión sobre el tema puede ser (es, ha sido, será) inacabable. Pero lo que no puede negarse —más acá de Platón y de Marx— es que hay una visible correspondencia entre las metáforas de la poesía náhuatl, la “guerra



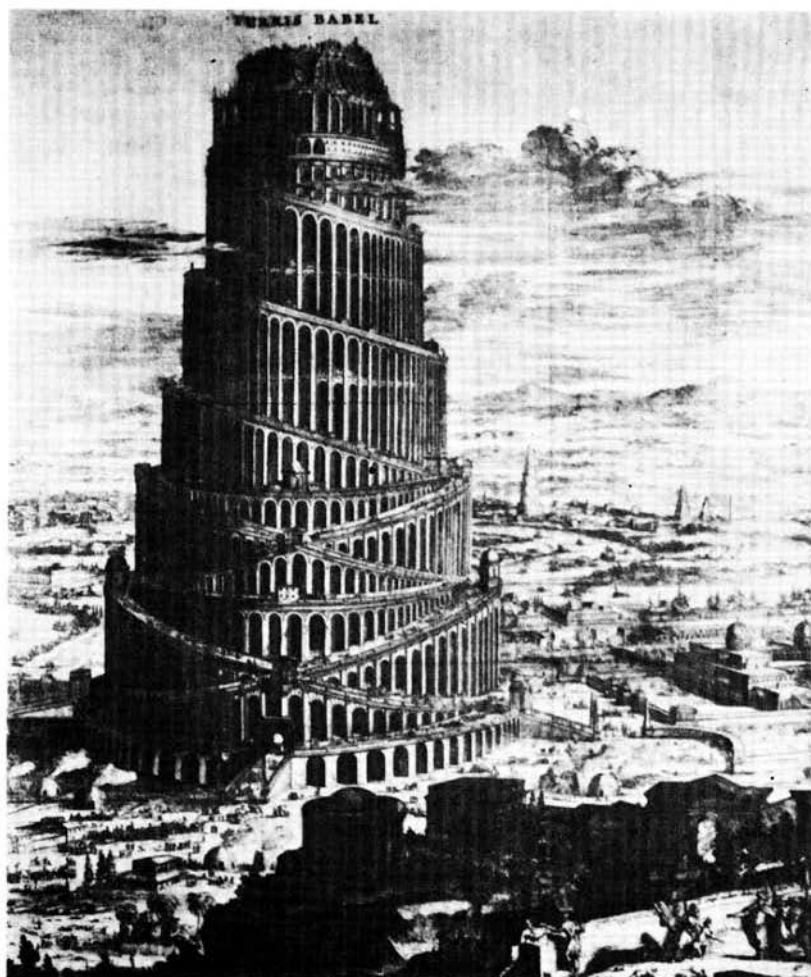
Cruz ansada simbólica: A. Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, p. 29, Roma, 1652-1654.



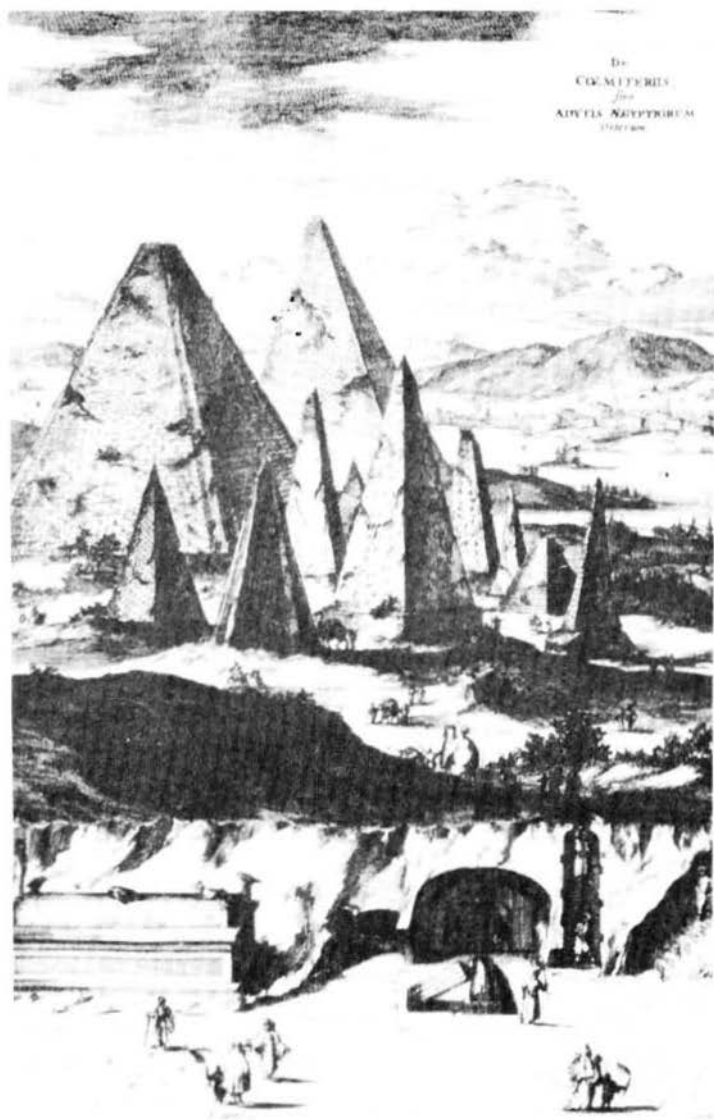
Pirâmide de Cheops, A. Kircher: *Turris Babel*, p. 67, Amsterdam, 1679.



El Coloso de Rodas, A. Kircher: *Turris Babel*, p. 89.



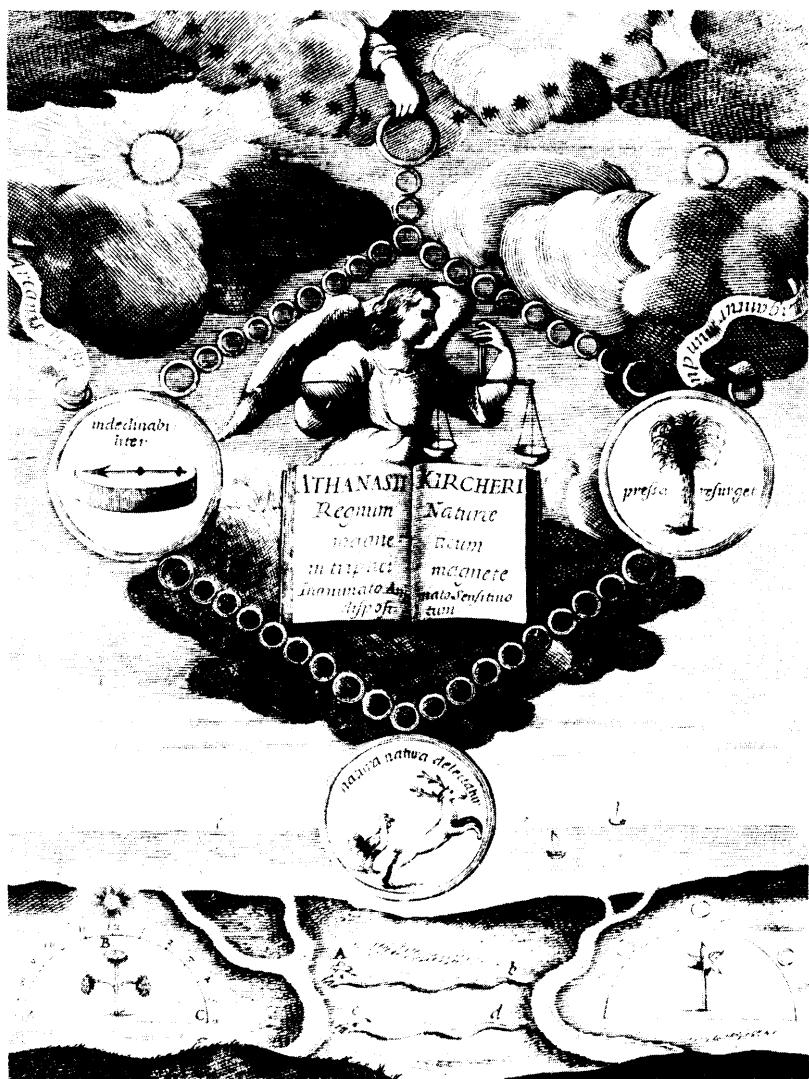
Torre de Babel, A. Kircher: *Turris Babel*, p. 40.



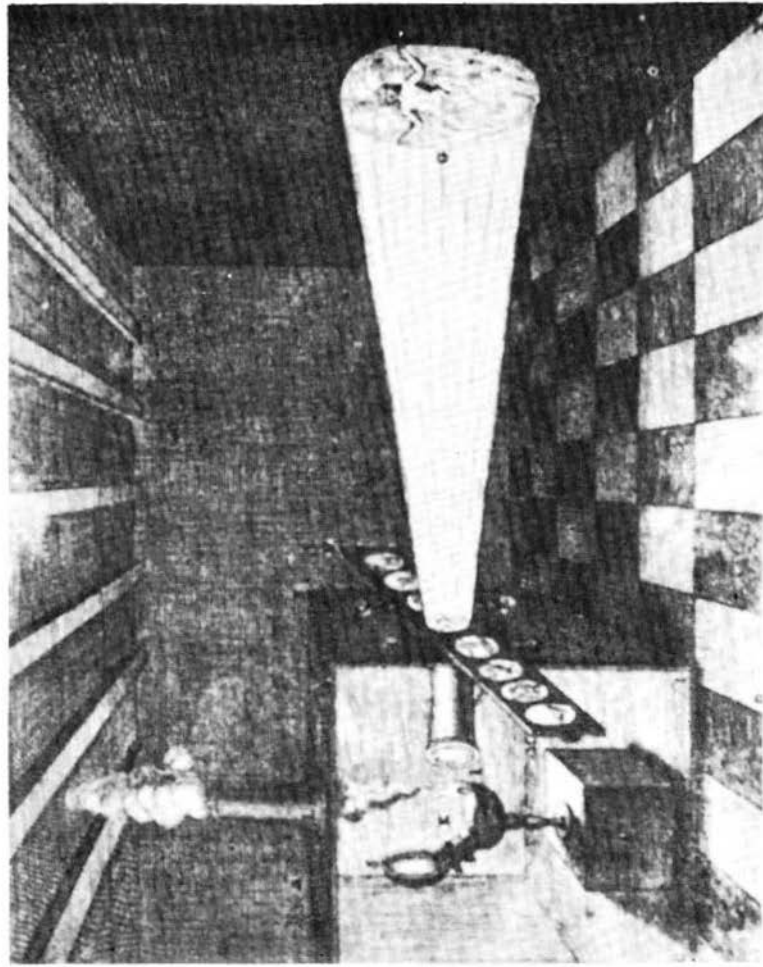
La pirámide de Menfis y una tumba, A. Kircher, frontispicio de *Sphinx Mystagoga*, Amsterdam, 1676.



La cadena del ser, frontispicio del libro de A. Kircher, *Mundus Subterraneus*, Amsterdam, 1678.



La cadena del ser, frontispicio de *Magneticum Naturae Regnum*, Roma, 1667.



La linterna mágica, A. Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, p. 768,
Amsterdam, 1667.



Manuel Fernández de Santa Cruz, grabado en el libro de Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, Puebla, 1716.



Antonio Núñez de Miranda, grabado en el libro de Juan de Oviedo,
 Vida ejemplar ... del padre Antonio Núñez de Miranda, México,
 1702.



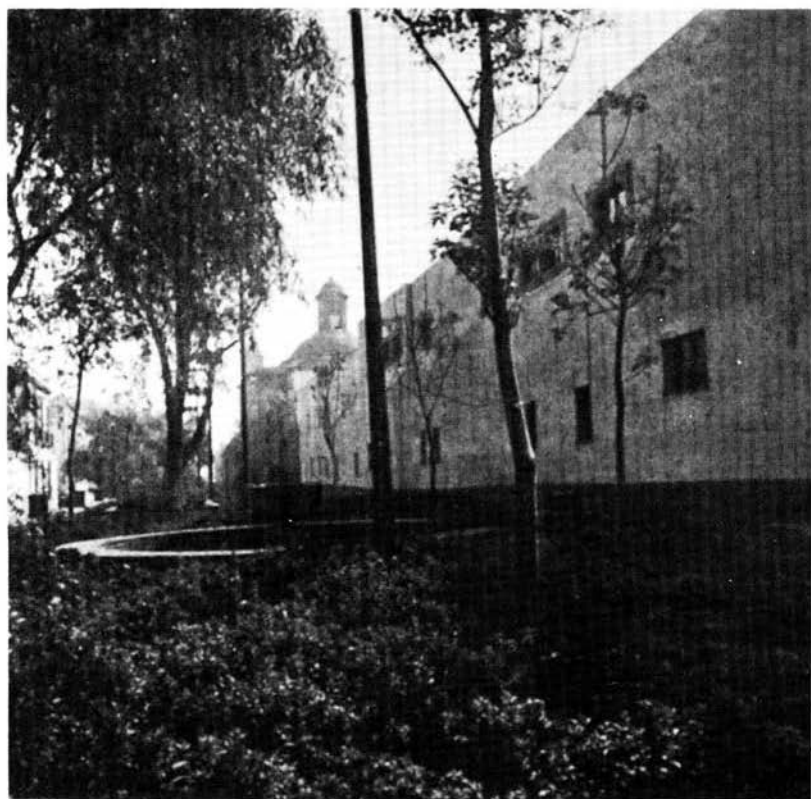
Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve.



Santa Catalina de Alejandría, óleo de Juan Correa.



Athanasius Kircher a los 62 años.



Fachada del antiguo convento de San Jerónimo, ahora sede del claustro de sor Juana.

florida" y el mito solar de la creación del mundo. La demostración se puede repetir con el mundo románico y el gótico, con la Florencia de los siglos XIV y XV o con la Francia del siglo XVIII. La idea de estilo o manera inherente a un período corrobora lo que acabo de decir; por más profundas que sean las diferencias entre un artista y otro, hay algo que los une: el estilo de su época. Es la marca de la temporalidad pero no abstracta sino histórica. Sí, el tiempo pasa, pero pasa siempre por un aquí y a través de una comunidad. El estilo es el rastro de ese pasar, su sello.

La autonomía de las obras de arte frente a los determinismos históricos y su fatal inserción en una época y una sociedad parecen ser ideas contradictorias y aun incompatibles. Quizá lo sean pero la realidad también es contradictoria. La cultura de una sociedad en una época dada es un sistema fluido de vasos comunicantes que se irrigan e influyen entre ellos. Es imposible reducir ese conjunto de acciones y reacciones a un determinismo estricto; también lo es negar la conexión de las partes entre ellas y con el todo. La idea de causalidad parece que ya no goza de la simpatía de muchos historiadores modernos; las causas son demasiado numerosas, al grado de que es prácticamente imposible detectarlas y medirlas. Al mismo tiempo, en cada acontecimiento es perceptible, además de la acción de las llamadas causas, la del accidente. Quizá llamamos accidente a una causa que nuestra razón y los métodos de investigación de que disponemos son impotentes para prever y conocer. En fin, si la idea de causa parece evaporarse en la pluralidad de motivos y factores que intervienen en el hecho más insignificante, no lo está la de correspondencia; esta idea, que comenzó por ser una noción filosófica y después se convirtió en una visión estética del mundo, es fecunda en el campo de la historia: los hechos, las obras y aun las personalidades se corresponden. Y más: *riman*. La pintura de Vermeer rima con la burguesía mercantil de los Países Bajos en el siglo XVII; si en los paisajes de Monet la visión de la naturaleza ha dejado de ser un dibujo y una arquitectura, para convertirse en una vibración, ¿cómo no ver en ella, justamente por su propósito de expresar sensaciones, una pintura de ideas? Las ideas de su tiempo sobre la estructura íntima de la naturaleza.

Esta pequeña digresión ha tenido un doble propósito: el primero, justificar la manera en que he procurado encontrar ciertas correspondencias o rimas —sería demasiado llamarlas explicaciones— entre la historia de Nueva España, la personal de sor Juana y el carácter de su obra; el segundo, mostrar que la crisis final de su vida y los sucesos sociales y políticos de 1692 están unidos no por una imposible causalidad sino por una real correspondencia. Aunque se trata de órdenes distintos de hechos —uno se inscribe en el ámbito íntimo, religioso e intelectual, de una monja literata y el otro es un fenómeno político y social— ambos poseen el mismo sentido. Este sentido es el que les da unidad histórica y nos permite, parcialmente, desentrañarlos y comprenderlos. El tumulto de 1692 no fue una revolución y ni siquiera una revuelta sino un motín. Una política equivocada en materia de precios, un exceso de lluvias, una plaga agrícola, dificultades de transporte del grano, acaparamientos y un sistema injusto de distribución, provocaron el descontento popular. Dos circunstancias precipitaron los acontecimientos: el sermón antigubernamental del franciscano Escaray y las fricciones sociales. En Nueva España las diferencias sociales y las raciales se confundían; el resentimiento acumulado por la población indígena, las “castas” y los criollos se alió a la justa cólera por la escasez de maíz y trigo. Echaron aceite al fuego las acusaciones —ciertas o calumniosas— de que el virrey y sus allegados eran los culpables del acaparamiento y la especulación. Sin embargo, un examen un poco más detenido de los hechos revela otros aspectos.

Sin el sermón de Escaray, es decir, sin la sanción de la palabra religiosa, el motín quizá no habría estallado. El clero era la conciencia de la población y las palabras del franciscano pusieron en marcha el movimiento de reprobación general. Desconocemos los términos del sermón pero, por más violentos que hayan sido, es seguro que no fueron una crítica de los principios del orden social sino de los desaciertos de los gobernantes. Ortega y Gasset ha hecho una distinción certera entre el temple revolucionario y el reformista: el primero hace una crítica de los usos, el segundo de los abusos. El sermón de Escaray pertenecía al segundo grupo. Por los relatos de la época sabemos que

el sermón fue escuchado con aprobación y aplauso. Fue pronunciado en la catedral, en una ceremonia solemne, a la que asistía el gobierno y también el alto clero. Entre los oyentes no se encontraban los indios y los grupos populares que después incendiaron el palacio virreinal y el cabildo. ¿Quiénes fueron entonces los que recibieron con beneplácito las críticas del franciscano? Tal vez unos pocos españoles y, sobre todo, los criollos, ese grupo que sentía a Nueva España como su verdadera patria y que estaba compuesto por una amplia gama social y económica: hacendados, mineros y comerciantes ricos pero también clérigos, médicos, juristas, estudiantes y una clase media pobre. A pesar de sus diferencias económicas y sociales, los criollos estaban unidos por sus agravios contra los españoles. Ellos no intervinieron en el motín pero fueron los que lo justificaron con sus críticas y los que encendieron los ánimos con sus invectivas contra la administración del virrey. Fueron criollos los "vasallos más leales de Su Majestad", que no cesaron de escribir al rey y a su primer ministro largas cartas de acusación contra la administración virreinal; fueron criollos los anónimos autores de los pasquines contra el conde de Galve y su familia.

Las clases y grupos sociales que participaron en el tumulto fueron los mismos que, cien años después, combatieron por la Independencia de México. Sin embargo, el motín no fue un anuncio de la Independencia. Fue una negación del orden social y de sus símbolos: el palacio del virrey y el del ayuntamiento. Esa negación no contenía ninguna afirmación, ningún proyecto de reforma. Fue un movimiento espontáneo de cólera, que creció y se extendió con la misma rapidez con que se extinguió. Atribuir los hechos al pulque, o a una conspiración fantástica de los "caciques", fue una tentativa por ocultar la verdad de lo acontecido. ¿Por qué el alzamiento careció de esqueleto y articulaciones? ¿Qué le faltó? En primer lugar, la clase que en la Edad Moderna ha hecho las revoluciones: los intelectuales aliados a la alta y la pequeña burguesía. En Nueva España la clase intelectual estaba compuesta predominantemente por el clero pero los clérigos, incluso los más cultos como Sigüenza y sor Juana, tenían nociones muy incompletas de las ideas modernas, sobre todo en la esfera

de la política. Nueva España carecía de los instrumentos intelectuales para iniciar, si no una revolución —impensable a fines del siglo XVII—, al menos una tímida reforma. En España misma no habría sido viable un movimiento de esa índole. El Imperio español era una formidable construcción política e intelectual, regida por dos poderes, el trono y la Iglesia, ambos constituidos por dos poderosas burocracias. La ortodoxia monárquico-católica, fundamento y cuspide del edificio, abarcaba a través de las dos burocracias la esfera de la vida pública tanto como la de las creencias, las ideas y la vida privada. Así, la tradición novohispana no contenía principios que pudiesen servir como fundamentos para elaborar una crítica y proponer una reforma de la sociedad. Un poco después, con el advenimiento de la dinastía borbónica, en el reinado de Carlos III, se inició una reforma. Fue hecha desde arriba y quedó incompleta; aunque se limitó el poder de la Iglesia, el monarca acrecentó el suyo y se fortaleció uno de los vicios de nuestras sociedades: el centralismo.

La crítica de la ortodoxia se inició en Europa con la Reforma. Fue una crítica del cristianismo romano dentro del cristianismo, una crítica religiosa de la religión establecida. Esta tradición crítica fue trasplantada al continente americano por los colonos ingleses y culminó en la transformación de la democracia religiosa de los puritanos de Nueva Inglaterra en la democracia política de los Estados Unidos. Esto significa que, *dentro* de la tradición de Nueva Inglaterra, existían, en embrión, esos principios que hicieron cruelmente falta en Nueva España. En otros países, señaladamente en Francia, la crítica no se hizo dentro del cristianismo sino fuera; no fue una crítica religiosa sino filosófica. El blanco de los ataques de los filósofos fueron los dogmas del catolicismo y, sobre todo, la Iglesia y la clerecía. En Francia había acaecido un fenómeno que tuvo, simultáneamente, parentesco con la crítica religiosa de la Reforma y con la crítica filosófica, aunque haya permanecido dentro de la ortodoxia: el jansenismo. Pues bien, España no tuvo ni Reforma ni jansenismo ni filosofía de la Ilustración. Tanto la Revolución de Independencia de los Estados Unidos como la Revolución francesa fueron consecuencias de sus respectivas tradiciones intelectuales, reli-

giasas y morales. Fueron rupturas pero rupturas que, en cierto modo, continuaban la tradición: la democracia religiosa del puritanismo y la crítica filosófica de la Iglesia y la monarquía. En uno y otro caso las dos sociedades se renovaron por dentro. La evolución política de Holanda e Inglaterra, que precedieron a Francia y a los Estados Unidos por ese camino, ofrece en términos generales la misma característica: los agentes y principios del cambio existían ya en sus tradiciones.

El tumulto de 1692 no tiene, en sí mismo, mucha importancia, excepto como un signo de la situación histórica de Nueva España y de la metrópoli. La ausencia en España y en sus posesiones de una tradición filosófica y religiosa crítica —fundamento del mundo moderno— hizo que, un siglo después de los tumultos de 1692, los mexicanos no volvieran los ojos hacia su pasado sino hacia afuera. Lo hicieron, al principio, con extraordinaria timidez: el grito de Hidalgo al iniciar la lucha por la Independencia —“¡Viva Fernando VII, muera el mal gobierno!”— es muy parecido a la fórmula con que firmaban los criollos de 1692 sus cartas al rey contra el conde de Galve: “los más fieles vasallos de Su Majestad”. Ciertamente, los jesuitas y los criollos habían concebido un vago proyecto, el Imperio mexicano, transfiguración del Imperio español y del Imperio azteca, pero esta concepción fue más un sentimiento que una idea. Como proyecto sólo fue formulado hasta comienzos del siglo XIX. Para entonces ya era, como la realidad lo demostró, inoperante. Tuvo que adoptarse otro proyecto, traído de fuera —los modelos fueron los Estados Unidos y Francia— e impuesto al país como una camisa de fuerza. La sociedad novohispana, que se había sobrevivido un siglo, murió ahogada por esa camisa. En su lugar nació otra sociedad: la República de México. Éste es el origen —y una de las causas— de la fragilidad de nuestras instituciones democráticas y de las dificultades con que hemos tropezado para convertirnos en una nación moderna.

Apenas si es necesario señalar las semejanzas entre la situación personal de sor Juana y los tropiezos que hemos experimentado en el proceso de modernización. Entre sor Juana y su mundo había una contradicción insalvable. Esta contradicción era no sólo intelectual sino vital y puede

condensarse en tres puntos. El primero entre su vocación por las letras y su condición de religiosa. En otros momentos, aunque no en Nueva España, la Iglesia se había mostrado tolerante y había albergado a escritores y poetas que, a veces con grave y público descuido de sus deberes religiosos, se habían dedicado exclusivamente a las letras. Estos casos —los más notables son los de Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina y Mira de Amescua— son diferentes al de sor Juana en un capítulo esencial: eran poetas y dramaturgos, no intelectuales. En la monja mexicana confluían las dos vocaciones: la del poeta y la del intelectual. A fines del XVII, en España y en sus dominios, un religioso con vocación intelectual no podía ni debía sino consagrarse a la teología y a los estudios sagrados. Esta incompatibilidad se agravaba porque la extraordinaria inquietud intelectual de sor Juana y su curiosidad enciclopédica —lo mismo puede decirse de Sigüenza— coincidían con un momento de inmovilidad de la Iglesia y de postración de la cultura hispánica.

El segundo punto de discordia se originaba en el sexo de sor Juana. El hecho de que una mujer —y más: una monja— se dedicase con tal afán a las letras, debía simultáneamente maravillar y escandalizar a sus contemporáneos. La llamaron “décima musa” y “fénix de América”; esas expresiones de admiración eran sinceras y deben haberla mareado un poco. Ella nos cuenta en la *Respuesta* que, al lado de estas alabanzas, no faltaban las críticas y las censuras. Estas últimas venían de altos prelados de la Iglesia novohispana y se fundaban en un punto de doctrina. No en balde el obispo de Puebla, al pedirle que dejase las letras profanas, citaba a San Pablo. Era muy distinto ser tolerante con Lope y con Góngora, malos sacerdotes, que con sor Juana Inés de la Cruz. Aunque su conducta no era reprochable, sus actitudes sí lo eran. Las letras profanas eran ocasión del pecado de elación, un pecado al que el vano sexo femenino es particularmente susceptible. El orgullo perdió a Luzbel porque es un pecado que conduce a la rebeldía. Entre las letras, que sacan a la mujer de su natural estado de obediencia, y la rebelión, los censores de sor Juana veían un nexo natural de causa a efecto. Sor Juana había convertido la inferioridad que en materia intelectual y literaria se

atribuía a las mujeres, en motivo de admiración y aplauso público; los prelados transformaron esa admiración en pecado y su obstinación en continuar consagrada a las letras en rebeldía. Por eso le exigieron una abdicación total.

Por último, el conocimiento a que aspiraba sor Juana —según se ha visto por *Primero sueño* y la *Respuesta*— no era el saber que podía darle la religión. Sus afanes intelectuales y morales están muy lejos de los de una Santa Teresa o un San Juan de la Cruz. Ella no quiere, como el santo, anular su entendimiento sino aguzarlo; no busca, como Santa Teresa, que la penetre la luz divina: quiere penetrar, con la luz de su razón, el opaco misterio de las cosas. Es difícil definir con exactitud qué clase de conocimiento era el que buscaba. Desde luego no se proponía la unión con Dios. Por el análisis que hice de *Primero sueño* pueden distinguirse, no muy claramente, dos especies de saber. Uno, de estirpe neoplatónica, consistía en la contemplación, no tanto de las ideas o las esencias como de la prodigiosa máquina del universo, para emplear la expresión que ella usa varias veces. Ver lo que es, no convertido en abstracción o idea, sino en su armonía y real movimiento. Otro, más moderno, corresponde a un saber enciclopédico: conocer los secretos de cada ciencia particular y los engarces que unen las unas a las otras. Ninguno de estos conocimientos tenía cabida en un convento de religiosas. En la *Respuesta* aparece aún más nítidamente cuál es el saber que anhelaba: el de este mundo. Ciertamente, dice que todos estos conocimientos son preparación para la teología, la más alta de las ciencias. Lo dice para defenderse de sus censores y a sabiendas de que no es necesario saber química para razonar sobre la gracia eficiente ni para unirse a Dios.

Si sor Juana hubiese tenido la posibilidad de llevar hasta sus extremos últimos estas contradicciones, el resultado habría sido la crítica de los fundamentos de su universo espiritual y la negación de los preceptos y convicciones intelectuales que la habían formado. Ir hacia adelante habría significado negar a su mundo y adoptar otros principios. ¿Cuáles? Los de la modernidad naciente. Pero ya se vio, por el examen de su biblioteca y de su *Primero sueño*, que ella tenía nociones vagas de las dos ciencias que, en sus días, habían transformado la imagen del universo: la astronomía y

la física. También desconocía la filosofía de su época, que había quebrantado los fundamentos del neotomismo en que ella se había educado. Como a los criollos y a los indios amotinados en 1692, su tradición no le ofrecía elementos ni principios para llevar hasta el fin la tarea de demolición crítica que su situación le exigía. Además, del mismo modo que los quejosos y los amotinados carecían del espacio político en que pudiesen desplegarse sus agravios, sor Juana tampoco habría tenido posibilidades para exponer esos nuevos puntos de vista. La respuesta inmediata habría sido la Inquisición. ¿Había otra salida que no fuese ceder y abdicar? La sociedad novohispana oscilaba entre el motín y la sumisión, entre la *Respuesta* y la *Renuncia a las letras profanas*. Hay un impresionante paralelo entre la situación social y la cultura de Nueva España: una y otra eran la expresión de la misma crisis histórica y ambas eran situaciones sin salida.

Las reflexiones que he hecho sobre el estado de Nueva España no son inexactas pero sí unilaterales. En los tres siglos de su existencia, Nueva España fue una sociedad pacífica, estable y razonablemente próspera. La ciudad de México llegó a ser más grande, más rica y más bella que Madrid. La agricultura y la minería alcanzaron un notable desarrollo y así surgió un grupo de acaudalados propietarios criollos y otro que se distinguió en la Iglesia, la Universidad y la milicia. Los criollos ricos fueron generosos y construyeron iglesias y hospitales que todavía admiramos. También la cultura, dentro de las terribles limitaciones que he señalado, mostró vitalidad. A pesar de la suerte de parálisis dorada en que vivió, Nueva España alcanzó logros y produjo obras que nosotros, sus descendientes, no hemos superado. En el dominio social: tres siglos de paz casi ininterrumpida; en el de las creencias colectivas: la Virgen de Guadalupe, una imagen que ha hecho más por la formación de la idea y la conciencia de nación que todos los mitos oficiales y oficialescos que han propagado los sucesivos gobiernos republicanos durante los siglos XIX y XX; en la esfera jurídica: una serie de instituciones prudentes y sabias —no siempre cumplidas, es cierto— destinadas sobre todo a proteger a los más débiles, los indios; en materia de urbanismo: unos monumentos y edificios que nos

asombran y, sobre todo, un conjunto de ciudades que apenas si tienen paralelo en el continente: Morelia, Oaxaca, Guanajuato (para no hablar de las que hemos destruido en los últimos treinta años); en el campo de las letras: en el siglo xvi un grupo de poetas notables y, en el xvii, uno de los grandes escritores de nuestra lengua: Juana Inés de la Cruz. Por todo esto, la crítica de Nueva España termina siempre, en los varios sentidos de la palabra, en un *reconocimiento*.

Por supuesto, no debemos ver a esa sociedad como un modelo o un paraíso perdido. Las iniquidades sociales abundaban y la naturaleza estrictamente jerárquica y autoritaria del régimen impedía, como se ha visto, lo mismo la denuncia de las injusticias que su corrección. No podemos cerrar los ojos ante los abusos de los poderosos y las exacciones de los grupos dominantes; es imposible ignorar la injusticia congénita de aquella sociedad, que consagraba el privilegio. Hay que decir, por otra parte, que Nueva España no fue una excepción ni en la historia humana ni en su tiempo. Gibbon decía que si alguien tuviese que elegir "el período de la historia del mundo en que la especie humana había sido más feliz y próspera, escogería sin vacilar el transcurrido entre la muerte de Domiciano y la ascensión de Cómodo" (96-180). ¿Quién suscribiría hoy ese juicio? El Imperio de los Antoninos fue un despotismo ilustrado en guerra perpetua y que regía innumerables naciones sometidas y una población de esclavos. La época en que Gibbon escribía, el siglo xviii, fue también la de otro despotismo ilustrado; los monarcas guerreaban sin cesar entre ellos o emprendían guerras de conquista en otros continentes: los esclavos habían sido substituidos por los pueblos de las colonias en América, Asia y África. Allí donde las potencias europeas aún no habían establecido sus imperios, gobernaban regímenes bárbaros y crueles o, en China y Japón, déspotas letrados como los de Europa.

Desde el siglo xvi muchos escritores europeos, seguidos en el siglo xix por los hispanoamericanos, marcaron a la dominación española y portuguesa con los hierros del oprobio; para restablecer un poco el equilibrio de la balanza, bastará con recordar que en nuestros países, por más terrible que haya sido su condición, los indios escaparon de la

suerte que sufrieron sus hermanos en el norte del continente: el exterminio. ¿Cómo se explica entonces el ulterior destino de Nueva España y los tropiezos históricos a que nos hemos enfrentado sus descendientes? Ya lo apunté en la Primera Parte: Nueva España era una sociedad que no sabía ni podía caminar. Al conquistar su Independencia, los mexicanos se sintieron perdidos en el mundo moderno: nada ni nadie los había preparado para enfrentarse al motivo dominante de la historia mundial hasta nuestros días: el cambio, el progreso. Venganzas del tiempo: hoy muchos europeos y norteamericanos, desilusionados y aun aterrados ante los desastres del progreso, redescubren en la ecología y en otras actitudes los medios para *retardarlo*. El progreso se ha vuelto sinónimo de muerte.

¿Qué distingue a un gran poeta? Según Eliot, tres cualidades: la excelencia, la abundancia y la diversidad. Sor Juana es una poetisa abundante, aunque en su caso, como en el de la mayoría de los poetas, sólo unos pocos de sus poemas resisten la prueba final: la de la perfección. También es diversa, no sólo por la variedad de las formas y metros sino de los temas y por la riqueza de acentos y tonos. En fin, algunos de sus poemas, como se ha visto, pueden compararse con las obras más perfectas de los artistas de nuestra lengua. Su obra —pienso en *Primero sueño*, en *El divino Narciso* y en un puñado de poemas eróticos— pertenece no sólo a la literatura de nuestra lengua sino a la de nuestra civilización.

La abundancia, la variedad y la excelencia de sor Juana se manifiestan, en primer término, como versificadora. Navarro Tomás la coloca, en el siglo xvii, al lado de Góngora y Lope de Vega. Se puede ir más allá y decir que durante los siglos xviii y xix no hay ningún poeta que haya usado tal variedad de metros y de formas con su exquisita maestría. Para encontrar sus pares hay que llegar al comienzo de nuestro siglo, a los poetas modernistas: Darío y Lugones principalmente. Sor Juana manejó con soltura toda suerte de versos y destacó en el empleo de combinaciones métricas y estróficas poco usadas. Es curioso, sin embargo, que no haya practicado algunas formas. El ejemplo más notable es la *terza rima*, los tercetos endecasílabos que vienen

de Dante y que fueron usados por todos los poetas españoles de los siglos XVI y XVII. También es notable que, a pesar de la perfección y variedad formal de sus poemas, no ejerciese influencia en los poetas que la siguieron. Los gustos habían cambiado y su obra fue olvidada durante dos siglos. Más que un comienzo, como Darío, fue un final: recogió casi todas las formas de su época y, en muchos casos, las llevó a su perfección última. Si, como es natural y previsible, la curiosidad y el amor por la métrica renacen entre los nuevos poetas —la poesía es ante todo un arte verbal rítmico— quizá alguno de ellos descubrirá en las combinaciones de los villancicos y de las loas un modelo y un estímulo.

Sus contemporáneos la elogiaron por haber seguido el ejemplo de Góngora. Los tratadistas del siglo XVIII, los románticos y los críticos de principios de nuestro siglo la condenaron por la misma razón. Sólo salvaron a esa parte de su obra que no estaba contagiada por la peste gongorista. Vino la resurrección de Góngora y sor Juana fue elogiada otra vez por su gongorismo. La influencia del poeta cordobés sobre la monja mexicana es innegable y se ejerció en profundidad y en extensión; por una parte, ella hizo suyos muchos de los procedimientos de Góngora: hipérbaton, cultismos, perifrasis, antítesis, metáforas; por otra, esta influencia se extiende a muchos poemas, entre ellos a dos de sus composiciones más notables: el *Romance decasílabo* a la condesa de Paredes y *Primero sueño*. Pero hay que decir que casi todos esos procedimientos aparecen en la mayoría de los poetas de esa época, sin excluir a los que profesaron declarada enemistad a las doctrinas literarias de Góngora, como Lope de Vega y Quevedo. Además, la presencia de Góngora no es la única: en sus poemas hay ecos de otros poetas, como ya indiqué. A veces, escribe poemas de gran pureza y transparencia, más cerca del XVI que de las corrientes poéticas en boga en el XVII. Me refiero a algunas composiciones de *El divino Narciso* y sobre todo a las lirás de amor. Esos poemas revelan otra faceta de su genio: no la sensualidad un poco fría y retorcida como una columna salomónica del *Romance decasílabo* ni el melancólico juego de reflejos de los conceptos en las décimas del retrato, sino una poesía cristalina y fluida.

La influencia de Calderón no fue menos determinante que la de Góngora. Este gran dramaturgo y mediano poeta lírico, dice con agudeza Gerardo Diego, "substituye la sensibilidad por el ingenio [...] simetriza lo que en Góngora era equilibrado [...] convierte la sorpresa en tópico [...] Calderón es la academia de Góngora". Juicio severo pero exacto. ¿Qué aprendió sor Juana en Calderón? El método, la manera, es decir, lo que es transmisible en poesía. Por fortuna, aunque se sirve de los moldes y fórmulas calderonianas, la salva muchas veces la sensibilidad. Las "flores de trapo" de Calderón en ella de pronto se animan, huelen y se deshojan. En suma, si se hace una relectura de sus poemas se advierte que ni los que ostentan la influencia de Góngora —con las excepciones que he señalado— ni los calderonianos son los mejores. Tampoco son la mayoría. Algunos de sus más sentidos romances de amor y de reflexión interior, ciertas endechas y décimas (especialmente la que tiene por tema aquel retrato suyo que envió a la condesa de Paredes) son poemas que sólo ella podía haber escrito. En ellos las influencias se han evaporado. Diré más: la verdad es que sólo en poquísimos casos, a pesar de los ecos y las influencias, deja de ser ella misma. Sor Juana escribe al final de una gran época de poesía —infectada, también, por una engolada retórica—, recoge las tendencias de su tiempo y participa en su estilo o estilos. Como a todos los grandes poetas, la preservaron su sensibilidad, su ingenio y su instinto. Casi siempre dijo lo que tenía que decir. Lo que sólo ella podía decir.

No es fácil expresar en palabras y en conceptos lo que sentimos y pensamos al leer un poema. Sentimientos y pensamientos fugitivos como el tiempo mismo y que nos dejan más una impresión que una idea clara. Esa impresión nos hace decir que preferimos este poema a aquél. Los juicios fundados en estas impresiones han provocado la desconfianza de los críticos de profesión, que prefieren métodos menos inciertos y que se acercan a los poemas con procedimientos que van de la reflexión filosófica a los análisis de las ciencias. Pero la agudeza de las descripciones críticas y la exactitud de los juicios dependen invariablemente de la sensibilidad y la inteligencia del crítico más que de la bondad del método. Un crítico obtuso, cualquiera que

sea el sistema que emplee, concluirá su estudio del poema con un juicio obtuso. Un crítico inteligente pero de sensibilidad roma, escribirá un ensayo en el que tratará de todos y cada uno de los aspectos del poema, menos uno, su corazón: la poesía misma. Los métodos para comprender, gustar y juzgar a un poema son legítimos si antes se cumple con dos condiciones: la primera es la impresión que sentimos al leer el poema (la palabra impresión no es muy exacta y goza de mala fama pero todas las otras ofrecen los mismos inconvenientes: sentimiento, sensación, placer, gusto, sorpresa o sus contrarios equivalentes: disgusto, horror, tristeza, pavor, melancolía); la segunda es aquello que pensamos al sentir lo que sentimos. O sea: la comprensión de la poesía se funda en el sentimiento y en el entendimiento, la impresión y la reflexión. Podría agregar otro requisito: el sentido de la proporción y del número. Me parece que los dos primeros lo incluyen. He recordado estas obviedades porque es imposible, sin cumplir estas dos condiciones, ni comprender la poesía de sor Juana ni responder a esta pregunta: ¿qué es aquello que la distingue de la de sus contemporáneos?

Es imposible definir en una palabra o en una frase el elemento distintivo de su poesía. Es una cualidad elusiva aunque claramente perceptible: ¿lucidez, ironía, conciencia de los límites y del "hasta aquí", amor por la nitidez del concepto y la claridad del dibujo, pasión que termina en melancolía, gusto por la reflexión interior? Aunque este puñado de palabras y frases que he arrojado sobre la página podrían ser un punto de partida, prefiero detenerme un poco en sus poemas de amor y compararlos con los de algunos de sus contemporáneos. Esos poemas, en cierto modo, la definen. Al hablar de poemas de amor incluyo, naturalmente, los de amistad amorosa, algunos romances sacros y aquellos en que reflexiona sobre sí misma. El amor es una pasión, un padecimiento que nos hace salir de nosotros mismos en busca de la persona deseada y que, en un segundo movimiento, nos hace regresar a nosotros mismos e interrogar nuestra intimidad: buscamos allí la huella del objeto amado o contemplamos en silencio su fantasma. Fiel a la tradición poética y erótica de nuestra cultura, en la poesía de sor Juana aparecen estos dos momentos con extraordi-

naria autenticidad. Esta dialéctica, por otra parte, se cumple en toda la buena poesía erótica del XVII y, claro está, en los dos poetas que nos han dejado los más intensos poemas de amor de ese siglo: Lope de Vega y Quevedo.

Poetas con visiones y experiencias opuestas del amor: Lope, sucesión de mujeres y de amores; Quevedo, misoginia y platonismo. En el primero, la diversidad de experiencias no niega la unidad de su pasión. Amó a cada una de sus amantes con la totalidad del amor único. En el caso de Quevedo habría que hablar, más que de unidad pasional, de fijeza y hasta de obsesión. Su amor es fantasmal, sea en el platonismo de sus sonetos o en su complemento, esas composiciones satíricas en las que el cuerpo femenino se resuelve en podredumbre y montón de huesos. El amor de Quevedo es, en realidad, una meditación sobre la mortalidad. La pasión amorosa, desencarnada, se transforma a través de antítesis y paradojas en un *ars moriendi*. Saber amar es saber morir. O saber pervivir en la muerte. Nada más alejado de Lope. El amor, para él, no es ni una contemplación de la muerte ni una meditación sobre la vida: es un destino. ¿Qué busca en la mujer? Tal vez no busca nada: sufre la atracción del astro femenino. El deseo y sus imágenes reiterativas, a un tiempo fijas y frenéticas, las interminables horas de la ausencia y su pueblo fantasma, las súbitas sequías, el raudal del llanto, los celos y los despechos, los encuentros y las despedidas, las esperas, el río de la ternura en la aridez de un cuarto, todas las pasiones alimentan la pasión amorosa de Lope, hecha de cinismo realista y de perenne inocencia.

Sería inútil buscar en los poemas de sor Juana el encarnizamiento de Quevedo, al final resuelto en humo; tampoco la vastedad, la variedad y la riqueza de Lope. Su experiencia fue más limitada: ni el apetito sin retribución del primero ni los transportes del segundo. No conoció, como Lope, el saber de los sentidos —tocar y ser tocado, descubrir la tibieza de otra piel y, en plena noche, ver cómo nos cubre el pecho la cascada de la risa de nuestra pareja— un saber que sabe lo que no saben todas las filosofías. Tampoco tuvo, como Quevedo, un trato íntimo con el esqueleto que será un día nuestra pareja. (Lo terrible en Quevedo es que la pareja se vuelve espectro *antes* del acto amoroso.) La

poesía de sor Juana es singular porque encuentra en la pasión no un destino como Lope ni una condenación como Quevedo sino una conciencia. Siente con intensidad pero jamás toca a la persona deseada, en lo que podría parecerse a Quevedo; la diferencia es que ese sentimiento no se transforma en una filosofía en la que los cuerpos se incendian para que de sus cenizas broten las almas. Su amor es de aquí: no es un traslado, a pesar de su neoplatonismo, a un más allá de espíritus desencarnados, como en Quevedo; al mismo tiempo, su amor no es de aquí: los cuerpos son intocables y se desvanecen. A pesar de que seguramente no tuvo nunca, ni en sus años en el palacio virreinal, una experiencia erótica real —salvo, quizá, solitaria—, sor Juana percibió con asombrosa penetración la naturaleza dual, paradójica del placer: basta tocar un cuerpo para que se desvanezca; basta que se desvanezca, para que recobre toda su realidad. El conceptismo de las décimas de los retratos expresa esta intuición. Entre el retrato y el original hay un tránsito de lo real a lo irreal y viceversa, sin que se acierte a saber en dónde está la verdadera realidad:

de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra.

¿Cómo llamar a esa mirada que ve el invisible tránsito entre lo que es y deja de ser, entre lo que no es y llega a ser? No se me ocurre otra palabra que *lúcida*. Si algo distingue a la poesía de sor Juana de la de los otros es una claridad inteligente que inmediatamente se transforma en conciencia. Lope es vasto pero no es lúcido; Quevedo vive la oposición entre la pasión y la razón; sor Juana las une: al sentir, piensa. La lucidez es, asimismo, conciencia de los límites. Lope y Quevedo son desmesurados; sor Juana tiene una conciencia aguda del *hasta aquí*. Esa conciencia es, simultáneamente, vital y estética. Por lo primero, el amor colinda con la melancolía, es decir, con la ausencia, la soledad y la reflexión interior. Sor Juana no cesa de interrogarse y de interrogar a las imágenes de su solitario devaneo: el amor es conocimiento. Por lo segundo, el arte no es un exceso ni un derroche verbal o mental sino un rigor, una continencia. La imaginación del poeta construye un espacio

limitado donde el espíritu y la pasión —ya convertidos en palabras, imágenes y conceptos— se despliegan.

Sor Juana vivió el fin de la Edad Barroca y recogió todas sus manías y extravagancias pero, en el fondo, tuvo siempre el sentimiento de los límites. Por eso aparece a veces más conceptista que gongorista. Sólo que su conceptismo casi nunca es retorcido. Incluso en *Primero sueño*, su poema más enmarañado, el dibujo es claro. Entre todos los poetas del siglo XVII, sin excluir a los más grandes, sor Juana es el mejor dibujante. Los otros son frondosos y su dibujo desaparece entre las hojas o se quiebra bajo el peso de las ramas y los frutos. En ella las formas son estrictas y contenido el brillo de los colores: un Juan Gris frente a un Picasso.

Dos cualidades la acompañan, hijas de la conciencia irónica de sí misma y de los límites de la palabra: el ingenio y la gracia. El primero, aunque sobresaliente, no es su don más alto: no tuvo el ingenio de un Góngora. La segunda tiene alas y se mueve con soltura en el agua, en el fuego y en el aire: sus villancicos. Dibujo, proporción, claridad, gracia, conciencia de los límites y de sí misma, ironía: lucidez. ¿Debo añadir que la lucidez no es trágica sino melancólica?

Aunque sor Juana mostró predisposición para el teatro, ya sea porque escribió en un período de declinación de ese arte o por otra causa, nada de lo que dejó es notable. *Los empeños de una casa* es una comedia agradable, que todavía hoy se puede ver con gusto, y nada más. Algunas de las loas, a pesar de ser un género oficial, merecen ser recordadas por su versificación y su lenguaje. Comprendo que muy pocos entre mis contemporáneos tengan curiosidad para transitar por esos artificiosos laberintos verbales; es lástima: el paseo vale la pena. El teatro sagrado es de más substancia. Ella lo escribió a instancias de la condesa de Paredes, que tenía la idea de que se representase en Madrid, en la corte real. ¿Pero quién quiere hoy ver o leer un auto sacramental? A diferencia del No, conservado por los japoneses durante seis siglos con admirable fidelidad, la tradición del auto sacramental se ha perdido desde la prohibición de Carlos III, en 1765. Es lamentable: el género tiene recursos escénicos muy modernos. *El divino Narciso* sobresale no

sólo en la producción de sor Juana: representa, con otros tres o cuatro de Calderón, el momento más feliz de esta forma teatral. ¿Qué nos puede atraer hoy de *El divino Narciso*? En primer lugar, la originalidad de la concepción, llena de resonancias herméticas: la historia de un creador enamorado de sí mismo a través de su creación, la naturaleza humana. Es una idea que habría encantado y maravillado a Schelling y, quizá, al mismo Hegel. Una idea, por lo demás, muy poco cristiana. En segundo lugar, algunas de las endechas y canciones que son de una gran pureza. Todo esto ¿es poco o mucho? Depende del lector.

Volveré apenas sobre *Primero sueño*. Sor Juana no se equivocaba al darle un sitio especial en su obra. No sé si la influencia de Góngora fue en este caso afortunada: el tema es arduo y las complicaciones sintácticas aumentan inútilmente las dificultades intelectuales. Ya mostré que esa influencia es superficial y que las diferencias con la poesía de Góngora son más profundas y decisivas que las semejanzas. Vemos la poesía de Góngora; pensamos el poema de sor Juana. Góngora nos sorprende con sus metáforas, sus colores, sus asociaciones verbales; sor Juana nos cuenta su biografía espiritual. *Primero sueño* es único en la poesía hispánica no por ser una exposición —ya en su tiempo anacrónica— de las funciones vitales o del sistema del universo, sino por ser el poema de la aventura del conocimiento. La literatura española tenía poemas cuyo tema era la contemplación de la música de las esferas y la armonía del universo, como los de fray Luis de León y de Francisco de Aldana. O poemas de la unión con Dios como los de San Juan de la Cruz. El poema de sor Juana tiene un asunto totalmente distinto: el afán por conocer, el ascenso del alma, su caída vertiginosa y su penoso subir uno a uno los peldaños del saber. Como poema del conocimiento no hay nada parecido a *Primero sueño* hasta la aparición de *Un coup de dés*, que termina también en puntos suspensivos: ese quizá que dibujan, al rodar por el cielo, las estrellas de la constelación. Otro parecido turbador: el protagonista de *Un coup de dés* es el mismo de *Primero sueño*: el espíritu humano, sin nombre, sin historia y sin patria, frente al cielo estrellado. Señalé antes que sor Juana había hecho suyas las voces de los grandes poetas españoles de su siglo

para decir algo que sólo ella podía decir. La originalidad de *Primero sueño* es de orden distinto y más radical: dice algo que nadie había dicho antes en español, algo que sólo dos siglos después sería dicho en otras lenguas. En este sentido *Primero sueño* pertenece a la historia de la poesía universal.

Hay un tercer aspecto de la personalidad de Juana Inés: fue, en palabras de Dorothy Schons, "la primer feminista de América". Ya he indicado mis reservas sobre el uso de este término: en el siglo XVII no existían ni la palabra ni el concepto. Pero sí es indudable que la conciencia de su condición de mujer es indisoluble de su vida y de su obra: niña, se le ocurrió disfrazarse de hombre para asistir a la Universidad; joven, decidió tomar los hábitos pues de otro modo no se hubiera podido dedicar ni al estudio ni a las letras; adulta, proclama una y otra vez en sus poemas que el entendimiento no tiene sexo; para defender su inclinación a las letras redacta largas listas de las escritoras famosas de la Antigüedad y de sus días; mira en Isis, madre de la sabiduría, y en la pitonisa de Delfos, prototipo de la inspiración, a dos arquetipos; escoge como santa de su predilección a Santa Catarina de Alejandría, doncella docta y mártir; defiende su derecho al saber profano, así sea como prólogo del sagrado; escribe que la inteligencia no es privilegio de los hombres ni la tontería exclusiva de las mujeres; y en suma, grande y verdadera novedad histórica y política, pide la educación universal para las mujeres, impartida por ancianas letradas en las casas o en instituciones creadas con este fin.

Juana Inés descubrió pronto que su sexo era un obstáculo, no natural sino social, para su afán de saber. También tuvo la temprana experiencia de la suerte de las mujeres que se quedaban en el mundo: el matrimonio, el concubinato o la prostitución. El ejemplo de su madre debe haberla impresionado y la marcó para siempre: madre de seis hijos, todos ilegítimos, analfabeta y, no obstante, capaz de manejar los asuntos de la hacienda que le dejó su padre. Las accidentadas vidas de sus dos hermanas carnales, que vivieron amancebadas con distintos hombres, confirmó sus ideas sobre el injusto trato que se daba a las mujeres, es-

pecialmente por el desamparo en que se dejaba a veces a los hijos, como en el caso de sor Isabel María de San José, su sobrina. Todo esto y sus dificultades con varios prelados y con alguna superiora, la llevaron a comunicar al obispo de Puebla aquellas ideas suyas sobre la educación de las mujeres. Ni el obispo ni los otros prelados comentaron jamás esta idea: les pareció soberbia y rebelión. El desenlace de todo esto fue la entrega de su biblioteca y el pasar las noches no en el estudio con sus libros sino en la penitencia con las disciplinas. Su suerte de escritora castigada por prelados seguros de la verdad de sus opiniones nos recuerda a nosotros, hombres del siglo xx, el destino del intelectual libre en sociedades dominadas por una ortodoxia y regidas por una burocracia.

Varios rasgos hacen tristemente "modernos" los últimos años de sor Juana. El primero es el carácter teológico — hoy se dice ideológico — que asumieron sus dificultades y disputas personales. Al finalizar las páginas de su admirable autobiografía, Trotsky afirma con inocente soberbia que no hay nada personal en su drama: la historia ha sido y es el verdadero personaje. La afirmación reiterada de sor Juana, en su crítica al sermón de Vieyra, de que Dios ha escogido a una mujer ignorante (ella misma) para humillar a un soberbio, reproduce en tono menor el razonamiento del revolucionario ruso. Las querellas de personas aparecen recubiertas por las diferencias de ideas y los verdaderos protagonistas de nuestros actos no somos nosotros sino Dios o la historia. La realidad cambia de apariencia y se transforma en un libro enigmático que leemos con temor: al doblar la página podemos encontrar nuestra condena. Somos un argumento que un personaje enmascarado lanza a otro igualmente enmascarado, el tema de una polémica cuyo origen desconocemos y cuyo desenlace jamás sabremos. También ignoramos la identidad de los enmascarados que disputan y juegan con nuestros actos y nuestras vidas: ¿dónde está Dios y dónde el diablo, cuál es el lado bueno de la historia y cuál el malo? Del mismo modo que las potencias superiores ocultan su identidad, las pobres querellas terrestres son un baile de máscaras: sor Juana, al criticar a Vieyra, ataca realmente a Aguiar y Seijas; la campaña contra Confucio está dirigida a destruir a Lin-Biao y a sus partidarios.

Los hombres se convierten en nombres y los nombres en signos ideológicos.

Otro parecido es la complicidad de la víctima con el verdugo a través de la ideología. Ya cité el caso de Bujarin y de los otros acusados en los procesos de Moscú. La actitud de sor Juana —de nuevo: en el modo menor— es semejante: basta con leer las declaraciones que firmó después de su confesión general, en 1694. No es extraño: su confesor y director espiritual era también calificador de la Inquisición. Las ortodoxias político-religiosas no sólo buscan convencer a la víctima de sus culpas sino también a la posteridad. La falsificación de la historia ha sido y es una de sus especialidades. En el caso de sor Juana estuvieron a punto de lograrlo: varias generaciones vieron en sus últimos años no una derrota sino una conversión. Por las bocas de un obispo y de un alto funcionario del Santo Oficio, ayudados por un arzobispo enloquecido, Dios la llamó y ella obedeció a su llamado. Extraño llamamiento y más extraña conversión que transformaron a una gran escritora en una obtusa penitente. La "conversión" de sor Juana no nos dejó nada, absolutamente nada, salvo tres declaraciones devotas escritas en una prosa indigna de ella y, en una página, un hilillo de sangre pronto secada.

El fin lamentable de sor Juana no da otro sentido a su obra, como se propusieron sus censores. Al contrario, su derrota cobra, gracias a su obra, una significación diferente: su luz la ilumina. Sus escritos, en especial la *Respuesta* y *Primero sueño*, son el mejor remedio contra esa intoxicación moral que hace ver su fin y su humillación como un motivo edificante. En el momento en que comenzamos a flaquear, presos de la seducción de la culpa y el castigo, recordamos esos textos y, como si fuesen un espejo, los interrogamos: ¿qué sentido tuvo la derrota de Juana Inés? En la lisa superficie del espejo aparece la ambigua imagen de Faetón. Su significado, como el de casi todas las figuras míticas, es doble: es la osadía que traspasa los límites y es la fascinación por la caída, la aspiración hacia lo alto y la atracción por el abismo. Imágenes sucesivas de la libertad: el vuelo y el despeño, la transgresión y el castigo. En el carácter de Juana Inés coexistieron siempre los dos impulsos y de ahí que podamos verla, simultáneamente, como

emblema del ascenso y de la caída. Son movimientos opuestos pero, tal vez, en algún momento de rara adivinación, ella los vio como coincidentes. Subir y caer se cruzan en un punto imantado del espacio y en ese instante, *entre los caracteres del estrago*, trazan el mismo jeroglífico.

México, a 31 de junio de 1981.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abel, 53
 Abraham, 317, 318
 Abreu Gómez, Ermilo, 11, 89n., 92, 96, 116n., 304, 310, 311, 323, 324, 325, 364, 365, 366, 381, 535
 "Acerca de las redondillas de sor Juana" (Díaz y de Ovando), 399n.
 "Acta de bautismo de sor Juana, El" (Salceda), 97n.
 Acteón, 486
Acto heráldico de César Anticristo (Jarry), 426
 Adán, 457, 460
 Adonis, 254, 270
 Adonis (Marino), 105
 Afrodita, 232, 291
 Agamben, Giorgio, 274, 506n.
 Agramont, Nicolás, 246
 Ágreda, José María de, 307, 308, 309
 Ágreda, Sor María de Jesús (María Coronel), 329
 Agrippa, Cornelio, 60, 223, 286, 334, 335, 506
Agudeza y arte de ingenio (Gracián), 76, 326, 328, 370n., 399
 Aguiar y Seijas, Francisco, 65, 92, 105, 123, 170, 172, 173, 189, 254, 255, 256, 344, 347, 354, 356, 366, 368, 414, 434, 452, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 536, 546, 551, 556, 557, 568, 570, 571, 573, 574, 576, 577, 584, 585, 586, 597, 598, 600, 601, 602, 606, 607, 629
 Alamán, Lucas, 194
 Alatorre, Antonio, 296, 326n., 365, 366, 404n., 409, 410, 421
 Alberti, Rafael, 405
 Alberto Magno, 276, 543
Alboroto y motín de México el 8 de junio de 1692 (Sigüenza, Leonard, ed.), 566n.
 Alcalá, duques de, 192
 Alciato, Andrea, 227, 235, 336, 484n., 503
 Alcides, 513
 Alcione, 486
 Alcoforado, Mariana, 368
 Aldana, Francisco de, 463, 503, 627
 Alemán, Mateo, 206
 Alencastre, familia de, 343
 Alewyn, Richard, 198
 Alfonso el Sabio, 192, 220
Algunos parientes de sor Juana (Schons), 97, 102n.
 Al-Hakam, 267
 Alonso, Dámaso, 78, 421n., 445
Altazor (Huidobro), 500
 Alva Ixtlilxóchitl, Fernando, 71
 Alva Ixtlilxóchitl, Juan de, 65
 Alzate y Ramírez, Juan Antonio, 100
 Ajmatova, Ana, 526, 527
 Amadís, 463
Amadis de Gaula, 327
Amarilis (Lope de Vega), 185
Aminta (Tasso), 72, 328
Anatomy of Melancholy, The (Burton), 274n.
Ancient Theology, The (Walker), 59n.
 Anderson Imbert, Enrique, 436, 437n.
 Anfritrite, 213, 215, 220, 236, 241

- Angiróna o Angeróna, 218
 Anteo, 219
Antología de sor Juana (Rivers), 367
Antología palatina, 547
Antología poética en honor de Góngora (Diego), 297
 Antoninos, Imperio de los, 619
 "Antonio de Vieira y sor Juana Inés de la Cruz" (Ricard), 84n., 511n.
Apariencia desnuda (Paz), 489n.
Apelles Symbolicus (Ketten), 240
 Apis, 234, 237, 423
 Apolo, 122, 123, 215, 253, 254, 255, 273, 395, 443, 496, 504
Apología a favor de R. P. Vieira (sor Margarita Ignacia), 84n., 534n.
 Apollinaire, Guillaume, 77, 79
 Apolonio de Pérgamo, 547n.
 Apostasía, 454, 455
 Apuleyo, Lucio, 232, 237, 328
 Aquiles, 214
Arcadia (Sannazaro), 327
 Arce, Pedro Ignacio de, 548, 560
 "Architecture and Magic" (Taylor), 226n.
 Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), 368
Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (Buxó), 206
 Aréchiga, Juan de, 342n., 356
 Arellano, Pedro, 553, 554, 576
 Argensola, Bartolomé Leonardo, 326
 Argensola, Lupercio Leonardo, 326, 474
 Arguijo, Juan de, 323, 394
 Ariadna, 437, 438
 Arias Montano, Benito, 329
 Ariosto, Ludovico, 327
 Aristóteles, 274, 280, 332, 341, 473, 489, 490, 493, 546
 Arquímedes, 127, 337
Arquitectura colonial (Toussaint), 188n.
Ars magna lucis et umbrae (Kircher), 237, 489
 Artemisa, 427
 Arróniz, Othón, 407n.
 Arroyo, Anita, 12
 Asbaje, Pedro Manuel de, 97, 98, 109, 110, 111, 113, 128, 152, 166
Asclepius, 225, 227
 Astina, Antonio de, 352
Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge (Godwin), 316n.
Athanasius Kircher, Master of a Hundred Arts (Reilly), 224n., 317n.
 Atenea, 511
 Atlante, 495
 Atlas, 221
 Átropos, 185
 Aubigné, Agrippa d', 75
 Auden, W. A., 384, 385
 Aurora, 496
 Ausonio, Décimo Magno, 328
Autos y coloquios del siglo XVI (Rojas Garcidueñas), 451n.
 "Avatares barrocos del romance (De Góngora a sor Juana)" (Alatorre), 296n., 326n., 404n.
 Aveyro, María de Guadalupe Alencastre, duquesa de, 328, 343, 546, 559, 560
 Ávila, hermanos, 81
 Axayácatl, 64
 Ayamonte, marquesa de, 269
 Azevedo, Francisco de, 82, 347, 407, 434, 451
 Baco, 70, 437

- Bacon, Francis, 338
 Badajoz, Garci Sánchez de, 399
 Balbuena, Bernardo de, 72, 73, 74, 76, 86, 327, 439
 Ballagas, Emilio, 418
 Baltrusaitis, Jurgis, 221n., 235, 237, 423n., 490n.
 Báñez, Cristóbal de, 560
 Báñez, Domingo, 518
Baño de Procris, El (Salazar y Torres), 81
 Barrios, Isabel de, 167
Baroque Poem, The (Segel), 76n.
Baroque Times in Old Mexico (Leonard), 43n., 70n., 171n., 323n.
 Basho, Matsuo, 396, 416
 Bataillon, Marcel, 447, 448
 Baudelaire, Charles, 16, 60, 80, 240, 382
 Baz, Gustavo, 304
 Beatriz, 481
Belerofonte matemático (Si-güenza), 342
 Bellay, Joachim du, 328
 Belona, 442
 Bembo, Pietro, 72, 327, 334
 Benavides, Antonio de, 257
 Berganzo, Manuel, 153n.
 Beristáin y Souza, José Maria-no, 451, 525
Bernardo, El (Balbuena), 73, 327
 Bernini Gian Lorenzo, 202, 269
 Betsabé, 372
 Bianco, José, 11
Biblia, 14, 68, 209, 318, 325, 329, 337, 422, 458, 466, 495, 515, 546, 548, 549
Biblioteca hispanoamericana septentrional (Beristáin), 525n.
 Blake, William, 37
 Bloomfield, M. W., 222
 Bocanegra, Matías de, 82
 Bocángel, Gabriel, 78, 326
 Boccaccio, Giovanni, 234, 235, 327, 336
 Bodin, Jean, 338
 Boecio, Severino, 116, 315, 316
 Bolduc, Jacques, 229, 231
Boletín de la Real Academia Española, 409n.
 Bongo, Pietro del, 318
 Bonifaz Nuño, Rubén, 291n., 477n.
 Borah, Woodrow, 32
 Borbón, casa de, 56
 Borbón, María Luisa de, 249, 451
 Borges, Jorge Luis, 441
 Borgia, Alejandro, 234
 Boscán, Juan, 327
 Bossuet, J. Bénigne, 514
 Bouvet, Joaquín, 60
 Boyancé, Pierre, 476n.
 Bradstreet, Ana, 364
 Brahe, Tycho, 236, 335, 478
 Breton, André, 396, 416, 496
Breve relación de la vida y muerte del Ilmo. y Rvmo. Señor Doctor Francisco Aguiar y Seijas (Lezamis), 527n.
Breviario romano, 329, 562
 Briffault, Robert, 265, 266
 Brocense, El (Sánchez de las Brozas, Francisco), 336
 Bruno, Giordano, 60, 223, 226, 234, 236, 333, 334, 335, 424, 425, 426, 427, 477n., 488, 489, 491, 492, 493, 501, 502, 503, 504
 Bruto, Marco Junio, 394
 Bujarin, Nicolás, 596, 630
 Burton, Robert, 274
Buscón, El (Quevedo), 327
 Buxó, José Pascual, 206, 469n., 484n.

- Cabrera, Miguel, 237, 306, 309, 324, 325, 329, 330, 356, 357, 487
 Cabrera y Quintero, Cayetano de, 599, 600
 Caín, 53
Caja blanca (Duchamp), 489
 Calancha, fray Antonio de la, 55
 Calderón de la Barca, Pedro, 14, 74, 80, 81, 94, 186, 202, 268, 312, 313, 326, 327, 378, 381, 399, 408, 410, 411, 431, 432, 441, 445, 448, 449, 450, 451, 456, 462, 463, 465, 466, 468, 471, 474, 555, 622, 627
Calderón y la crítica: historia y antología (Durán y González), 447n.
 Calleja, Diego, 13, 90, 91, 96, 97, 98, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 140, 141, 147, 150, 152, 157, 180, 181, 263, 264, 304n., 306, 310, 311, 319, 323, 324, 327, 371, 469, 471, 483, 534, 552, 563, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602
 Camacho, Gayna, Juan, 263, 559
 Camargo, Jerónimo de, 404
 Camoens, Luis Vaz de, 328
 Campanella, Tommaso, 60, 223
 Campoamor, Clara, 12
Canción a la vista de un desengaño (Bocanegra), 82
 Cano, Melchor, 425n.
Cantar de los Cantares, El 385, 429, 462, 465, 539
Canzoniere (Petrarca), 280, 302
 Caramuel, Juan, 326
 Carlos II, 33, 129, 188, 190, 192, 204, 245, 249, 253, 254, 258, 261, 273, 286, 351, 442, 443, 525n., 526
 Carlos III, 62, 614, 626
 Carlos V, 39, 199, 200, 201, 226
 Carlomagno, 39
 Carnam, Melchor, 425n.
 Carranza, Jerónimo de, 417
 Carreto, Otón Enrique, marqués de Grana, 129, 130
 Carilla, Emilio, 469n., 487
 Carrillo y Sotomayor, Luis, 78, 326
Carta abierta a los nobles cristianos (Lutero), 46
Carta abierta al señor Alfonso Junco (Schons), 92n., 518
 Cartario (Cartari), Vincenzo, 120n., 213, 217, 218, 229, 232, 235, 236, 240, 336, 423n., 477
Cartas de una monja portuguesa (Alcoforado), 368
Cartas espirituales (Fernández de Santa Cruz), 584
Cartilla de la doctrina religiosa (Núñez de Miranda), 584
 Casiodoro, 330, 423n.
 Casaubon, Isaac, 224
 Castiglione, Baltasar, conde de, 327
 Castorena y Ursúa, Juan Ignacio, 89, 108, 182, 304n., 310, 342n., 348, 356, 384, 397, 401, 435, 436, 521, 534, 535, 536, 591, 596, 600
 Catón, 394
 Castro, Francisco de, 82, 327
 Catalina de Aragón, 245
 Catalina de Médicis, 223
 Catulo, Cayo Valerio, 116, 136, 137, 281, 328
 Cavalcanti, Guido, 137, 275, 277, 278, 282, 296, 381
 Cefiso, 462
Cena de Baltasar, La (Calderón), 468
 Cerda, José María de la, 249, 259, 434, 442
 Ceres, 71

- Cernuda, Luis, 366
 Cerone, Pedro, 175, 310, 311, 314, 315, 318, 319, 330
 Cervantes, Enrique A., 90, 101, 102n., 103n., 104n., 110n., 128
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 14, 76, 325, 327, 400, 411, 463
 César, 426
 César, Julio, 329, 527
 Champollion, Jean-François, 221
 Chaunu, Huguette, 32
 Chaunu, Pierre, 32, 199, 200n., 201
 Chavarría, Juan de, 258, 413, 584, 587, 589
 Chávez, Ezequiel A., 91, 143, 471, 483
 Chuang Tseu, 189
 Cibeles, 217, 232
 Cicerón, Marco Tulio, 68, 213, 217, 328, 329, 333, 475, 476, 480
Ciencia y religión en el siglo XVII (Trabulse), 342
Cimetière Marin, Le (Valéry), 500
Cinco piedras de la honda de David, Las (Vieyra), 524n.
Cítara de Apolo (Salazar y Torres), 81
Civilisation des mœurs, La (Eliás), 47n.
 Clavería, Carlos, 476
 Claudiano, 328
 Clemente de Alejandría, 60, 460, 461
 Cleopatra, 428
 Climene, 122
 Clodio Sabino, 329
 Cloto, 185
 Cocteau, Jean, 307
 Coleridge, Samuel Taylor, 274n.
Comentario al sueño de Escipión (Macrobio), 316n., 544n.
Commentary on the Dream of Scipio (Macrobio), 472n.
Conclusiones a toda la teología, 524
Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century, The (Marrou; A. Momigliano, ed.), 548n.
Conjunciones y disyunciones (Paz), 105n., 281n.
 Confucio, 56, 59, 61, 211, 225, 319, 462, 629
Conquista a la Independencia, De la (Picón-Salas), 345n.
 Constantino, 61
Contemporáneos, 365
 Conti, Natal (Natalis Comes), 120n., 215, 217, 227, 235, 336
Controversia de los ritos, 56
 "Convento de sor Juana, El" (De la Maza), 174n., 179n.
Conventos de monjas de la Nueva España (Muriel), 168n.
 Copérnico, Nicolás, 70, 223, 236, 334, 335, 337, 501, 502
 Corominas, Joan, 48, 310
Corpus hermeticum, 59, 221, 222n., 223, 224, 225, 227, 325, 333, 334, 461, 464, 476, 479, 480
 Correas, Gonzalo, 326
 "Correlación en la estructura del teatro calderoniano, La" (Alonso), 421n.
Correo del Domingo, 364
 Cortés, Hernán, 47, 65, 72, 194, 570
 Cortés, Martín, 34, 81
Cortesano, El (Castiglione), 327
 Cosme, de Médicis, 59, 60, 221, 477
 Cosmiel, 478, 482, 490
 Cossío, José María, 399, 409, 410, 537, 543
Coup de dés jamais n'abolira

- le hasard, Un* (Mallarmé), 470, 500, 505, 627
 Courbet, Gustavo, 609
 Crashaw, Richard, 75
 Crinito, Pedro (Riccio), 235, 279
 Crisipo, 273, 275
 Cristina de Suecia, 523, 546
 Cristo, 55, 70, 71, 385, 386, 394, 423, 424, 426, 452, 456, 457, 459, 462, 463, 464, 479, 490, 511, 514, 515, 516, 517, 535, 537, 545, 546, 584, 590
 Cruz, San Juan de la, 326, 329, 462, 465, 466, 617, 627
 Cuauhtémoc, 64
 Cuesta, Jorge, 11, 74, 365
 Cumont, Franz, 229n.
 Curtius, Ernst Robert, 74, 75, 76, 77
 Cusa, Nicolás de, 391, 427, 492, 501, 502, 503, 544
 Dante Alighieri, 137, 149, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 296, 334, 381, 444n., 503, 621
 Dario, Rubén, 353, 393, 411, 441, 620, 621
 Daza Pinciano, Bernardino, 336, 503
De Amore (Ficino), 279
Dechado de principes eclesiásticos (Torres), 150n., 521n., 525n.
 "Décima Musa de México, La" (Vossler), 476n.
De civitate morum puerilium (Erasmus), 47
De claris mulieribus (Boccaccio), 235
De docta ignorantia (De Cusa), 427
 Dee, John, 60, 223, 226, 227, 235
De genealogia deorum gentilium (Boccaccio), 235
De gli eroici furori (Bruno), 223
De honesta disciplina (Crinito), 235
De insonnniis (Sinesio de Cirene), 547n.
 De las Eras, Francisco, 356
 Delicado, Francisco, 368
 Deméter, 71, 232
 Demócrito, 332, 333, 391
 Descartes, René, 70, 95, 173, 224, 236, 314, 333, 337, 338, 344, 487, 490, 493
 Deutz, Ruperto de, 318
De vita coelitus comparanda (Ficino), 424n., 425
 Deza, Fernando, 434
 Diafante, 547n.
Dialoghi d'amore (Hebreo), 334, 476
 Diana, 146
Diana (Gil Polo), 399
Diana (Montemayor), 327
Diario (Pepys), 316
Diario de sucesos notables (Robles), 106, 131n., 172, 186, 348, 526, 530, 570, 585
 Díaz de Arce, Juan, 331
 Díaz de Rengifo, Juan, 326
 Díaz y de Ovando, Clementina, 399n.
Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (Corominas), 48n., 310n.
Diccionario de Autoridades, 47, 48, 196, 197, 308, 310n., 402, 454n., 465n., 512
Diccionario universal de historia y geografía (Berganzo), 153n.
 Diderot, Denis, 158
 Diego, Gerardo, 78, 297, 405, 622
 Diógenes Laercio, 273n., 333

- Discurso cometológico* (Esco-
bar), 342
- Disertaciones sobre la historia
de la República Mexicana*
(Alamán), 194n.
- Divina Comedia, La* (Dante),
278, 473, 500
- Divino Jasón, El* (Calderón),
463
- Divino Orfeo, El* (Calderón),
463
- Dodds, E. R., 385n., 387, 472
- Don Carlos de Sigüenza y Gón-
gora...* (Leonard), 65n., 341n.
- Donne, John, 75, 78, 105, 289,
473, 487, 488, 514
- Dorotea, La* (Lope de Vega),
227
- Dramáticos posteriores a Lope
de Vega* (Mesonero Roma-
nos), 436
- Duarte, Manuel, 64, 458
- Du Bartas, Guillaume, 364
- Duchamp, Marcel, 202, 320, 489
- Dumézil, Georges, 218n.
- Luns Escoto, Juan, 330, 331
- Durán, Manuel, 447n.
- Durero, Alberto, 296, 357, 505,
506
- Eco, 462, 463, 465, 466, 467
- Economía y sociedad* (Weber),
36n.
- Eco y Narciso* (Calderón), 462,
463
- Eguirra y Eguren, Juan José,
342n., 553, 554
- Elias, Norbert, 43, 44, 47n., 258
- Eliot, T. S., 78, 79, 398, 462, 620
- Elliott, J. H., 246, 247
- Eloísa, 368
- "*El sueño de sor Juana. Alego-
ría y modelo del mundo*"
(Buxó), 484n.
- Éléments de Théologie* (Pro-
clo), 276n.
- Emblemata* (Alciato), 336, 484n.
- Empédocles, 472
- Emperor of China, Self portrait
of K'an-shi* (Spense), 59n.
- Enciclopedia, La* (D'Alembert
y Diderot), 30
- Encina, Juan del, 327, 398
- Eneas, 209, 214, 372
- English American. A New Sur-
vey of the West Indies, The*
(Gage), 166n.
- Enoch, 460
- Enrique II, 198
- Enríquez de Rivera, Payo, 39,
183, 184, 185, 189, 190, 191,
192, 203, 204, 207, 216, 254,
356, 395, 520, 521, 525
- Ensor, James, 200
- Entre bobos anda el juego* (Ro-
jas), 431
- Eolo, 446
- Epafro, 504
- Epicuro, 333
- Epiménides, 332
- Episcopado mexicano, El* (So-
sa), 531n.
- Epicteto, 333
- Erasmus de Rotterdam, 47, 333,
338
- Eritrea, 68
- Eros, 280, 281
- Escaray, Antonio de, 566, 567,
582, 590, 612
- Escipión el Joven, Publio Cor-
nelio Emiliano, 472, 475, 476,
480
- Escipión el Mayor, Publio Cor-
nelio, 480
- Escobar Salmerón y Castro,
José de, 342
- Escritores y poetas de España*
(Vossler), 476n.
- Escrivá, el Comendador, 384,
399

- Escudo de armas de México* (Cabrera y Quintero), 599n.
 "Espejo del demonio, El" (Tait), 226-227n.
Espinosa Medrano, El Lunarejo, Juan de, 410
Espinosa Mireles, Gustavo, 308
Esquilo, 329
Espíritu varonil de sor Juana", "El" (Urzaiz), 92n.
Essais (Montaigne), 333
Estacio, Publio Papinio, 328
Estrada de Medinilla, María, 69
Estudios sobre el barroco (Hatzfeld), 76n.
Etiemble, Réne, 59n.
Etimologías (San Isidro), 330
Études sur le songe de Scipion (Boyancé), 476n.
Eunoia (Ennoia), 230, 231, 547
Eurípides, 329
Eusebio de Cesárea, 329
Eva, 97, 457
Evangelios, Los, 55, 58, 64, 106, 423, 462, 480, 516
 "Explicación del auto sacramental" (Bataillon), 447n.
Exposición astronómica del cometa (Kino), 342, 343
Fábula de Faetón (Villamediana), 503
Fábula de Faetonte (Aldana), 503
Faetón, 122, 123, 160, 354, 484, 496, 498, 499, 503, 504, 505, 630
Familia de sor Juana, La (Ramírez España), 90n.
Fantasmí di Eros, I (Agamben), 506n.
Fedra, 437, 438
Feijoo, Benito Jerónimo, 340
Felipe II, 226, 310n., 350
Felipe III, 310n.
Felipe IV, 33, 129, 130, 133, 139, 191, 245, 394, 395n.
Felipe V (duque de Anjou), 188, 205, 441
Fénix de Occidente, El (Sigüenza), 64
Fernández del Castillo, Francisco, 167, 438n.
Fernández de Santa Cruz, Manuel, 90, 100, 150, 182, 183, 189, 331, 356, 363, 414, 520, 521, 522, 523, 525, 526, 532, 533, 534, 536, 538, 550, 551, 555, 556, 561, 573, 574, 579, 584, 585, 593, 596, 600, 606, 607
Fernández McGregor, Genaro, 91
Fernando de España, el Cardinal-Infante, 198
Fernando VII, 615
Festugière, A. J., 222, 460, 464n., 473, 479, 481
Ficino, Marsilio, 59, 60, 138, 221, 222, 227, 234, 279, 280, 283, 286, 325, 334, 386, 423n., 424, 425, 426, 461, 464, 489, 493, 506
Figueroa, Francisco de, 326
Filón, 479
Filosofía secreta (Pérez de Moya), 214, 336
Fineza mayor, La (Palavicino), 535
Flaubert, Gustave, 260
Flora, 442, 444, 446
Flora, Joaquín de, 58, 106
Flores Aguirre, Jesús, 308
Florescano, Enrique, 32
Fludd, Robert, 224, 239, 335, 486n.
Forme et l'Intelligible, La (Klein), 276n., 489n.
Foundation of Modern Political Thought, The (Skinner), 440n.

- Fourier, Charles, 60, 177, 239
 Franco Velázquez, Diego, 354
 Freud, Sigmund, 15, 95, 112, 121, 260, 281, 286, 288, 485, 605
 Gage, Tomás, 104, 165, 166, 171
 Galeno, Claudio, 275, 337, 487
 Galileo Galilei, 333, 334, 337, 341, 491, 501
 Gallego, Julián, 335, 336n.
 Gallegos Marrell, A., 475n.
 Galve, conde de (Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza), 39, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 437, 525n., 531, 532, 556, 568, 570, 571, 573, 574, 583, 613, 615
 Galve, condesa de (María Elvira de Toledo), 313, 351, 442, 444, 571
 Gálvez, José de, 39
 Gaos, José, 483, 487, 497, 498
 García, Demetrio, 115, 310
 García, Genaro, 567
 García, Jesús Tomás, 494n.
 García Lorca, Federico, 307, 405
 Garcilaso de la Vega, 72, 74, 326, 334, 370, 371, 410, 462, 475, 476
 Garcilaso de la Vega, el Inca, 334
Garcilaso y sus comentaristas (Gallegos Marrell), 475n.
 Garibay, Angel María, 418
 Gassendi, Pierre, 70, 173, 236, 337, 344
 Gates, Eunice Joiner, 12, 469n.
Gatomaquia, La (Lope de Vega), 402n.
Gazeta de México, La, 182, 412, 413
 Gemelli Carreri, Giovanni Francesco, 165, 167, 258, 585
Genealogía de los dioses (Bocaccio), 336
Génesis, 315, 317, 318, 319, 489
Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz (Xirau), 498n.
 Ghelderode, Michel de, 200
 Gibbon, Edward, 547n., 548n., 619
 Gide, André, 146
 Gil Polo, Gaspar, 327, 399, 463
 Gil Sánchez, Isabel, 32
Giordano Bruno and the Hermetic Tradition (Yates), 60n., 222n., 424n., 461n.
Giro del Mondo (Gemelli), 165n.
 Girón, Jacinto Lope, 352
Glorias de Querétaro (Sigüenza), 63
Gnose, La (Leisegang, 230
Gnostic Religion, The (Jonas), 230n.
Gobernantes de México, Los (Rivera Cambas), 246n.
 Godoy, Pedro de, 521
 Godwin, Joscelyn, 316n., 317, 320, 486n.
 Gómez de Silva, Ruy, 350
 Gonçalves Pinheiro, Luis, 84n., 534n.
Góngora en la poesía novohispana (Buxó), 469n.
 Góngora, Luis de, 14, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 83, 85, 89, 186, 216, 268, 269, 297, 298, 326, 363, 366, 378, 379, 392, 399, 406, 407, 409, 410, 411, 418, 431, 441, 469, 470, 471, 487, 499, 555, 562, 616, 620, 621, 622, 626, 627
 González de Eslava, Hernán, 72 407, 451
 González Echevarría, Roberto, 447n.
 González Obregón, Luis, 141, 304, 307, 308
 González, Tirso, 521

- Gorostiza, José, 405
 Gouvela, marqués de, 524n.
 Gracián, Baltasar, 76, 78, 79, 80, 302, 326, 328, 333, 369, 546
 Granada, fray Luis de, 158, 325, 329, 487
Grandeza mexicana (Balbuena), 73, 327, 439
 Granet, Marcel, 252
 Granja, conde de la, 327
Gran teatro del mundo, *El* (Calderón), 451, 468
Grand Théâtre du Monde, *Le* (Alewyn), 198n.
Great Chain of Being, *The* (Lovejoy), 427n., 493n.
Greeks and the Irrational, *The* (Dodds), 472n.
 Gregorio XIV, 461
 Gregorio Nacianceno, 329
 Gris, Juan, 626
 Guadalupe, Virgen de, 51, 58, 62, 63, 64, 82, 196, 618
 Guarini, Giambattista, 76, 327
 Guerra, fray García, 171, 206
 Guerrero, José, 442
 Guevara, Isabel de, 167, 173
 Guevara, Juan de, 82, 167, 438
 Guevara, Miguel de, 73
 Guillaume de Aquitania, 266, 280
 Guillén, Jorge, 444
 Guillén, Nicolás, 418
 Guinizelli, Guido, 278, 281
 Gutiérrez, Antonio, 342n.
 Gutiérrez, Juan María, 364
Guzmán de Alfarache (Aleman), 327
 Harpócrates, 217, 218, 219, 486
 Hartz, Louis, 34
 Harvey, William, 487
 Hatzfeld, Helmut, 76
 Hebreo, León (Judá Abarbanel), 227, 282, 334, 476
Hechos de los Apóstoles, 230, 417
 Hegel, G. W. F., 493n., 627
 Henríquez Ureña, Pedro, 92, 402n., 409
 Hera, 232
 Heráclito, 332, 391
Heráclito defendido (Vieyra), 524
 Herbert, George, 75
 Hércules, 120, 121, 214, 495, 513n.
 "Heritage of Latin America, The" (Morse), 34n.
 Hermafrodito, 290, 291
 Hermenegildo, 453, 454, 455
 Hermes, 291
 Hermes Trismegisto, 59, 60, 221, 222, 225, 227, 231, 234, 238, 284, 317, 325, 335, 425, 460, 461, 477, 479, 480, 491
 Herodoto, 222, 336
 Herrera, Fernando de, 72, 74, 326, 474, 475
 Herrera, Juan de, 226
 Herrera y Reissig, Julio, 277
 Hidalgo y Costilla, Miguel, 30, 570, 615
Hieroglyphica (Valeriano), 336
Hijos del Limo, *Los* (Paz), 60n.
Hijo Pródigo, *El*, 92n.
Hipatia (Hipasia) de Alejandría, 547
 Hipócrates, 271, 337, 487
 Hipólito, 230
Historia de España (Mariana), 453
Historia de la literatura española (Valbuena Prat), 398n.
Historia de la literatura hispanoamericana (Anderson Imbert), 437n.
Historia de la revolución de Nueva España (Mier), 31n.

- Historia general de España* (Lafuente), 245n., 453n.
Hobbes, Thomas, 338, 439n., 440
Hölderlin, Friedrich, 118
Holofernes, 394
Hombres ilustres de México, 304
Homero, 217, 256, 329, 336, 491
Hope against hope (Mandels-
tam), 526
Horacio, 71, 116, 218, 328, 366
Horus, 219
Hugo, Víctor, 307
Huidobro, Vicente, 78
Huitzilopochtli, 65, 71, 209, 210,
459
Huizinga, Johan, 201
Hume, David, 30
Hurtado de Mendoza, Diego,
192, 326
Hypatia or New Foes with Old
Faces (Kingsley) 548n.
Ianté, 291
Icaro, 375
Iconografía de sor Juana Inés
de la Cruz (Abreu), 92, 365
Idea, A concept in Art Theory
(Panofsky), 75n.
Ifigenia, 427
Ifisa, 290, 291
Ignatius, *His Conclave* (Don-
ne), 473
Iliada, La (Homero), 472, 544n.
Illustrium Poetarum Flores (de
la Mirandola), 115, 116
Imagen del mundo, La (Lewis),
272n.
Imagini de i dei de gli antichi,
Le (Cartario), 235, 336
Imperial Spain (Elliott), 246n.
Indice de libros prohibidos, 16
Ingunda, 454
Introducción al estudio de los
virreyes de Nueva España (Rubio Mañé), 38n., 153n.,
193n., 203n., 246n., 352n., 567n.
Io, 217, 232, 234, 235
Ireneo, 230, 329
Iriarte, Hesiquio, 304
Isis, 112, 217, 219, 220, 222, 225,
229, 230, 231, 232, 233, 234,
235, 237, 240, 241, 287, 288,
290, 291, 328, 336, 423, 424,
425, 505, 562, 628
Islas, Andrés, 99
Iter Exstaticum (Kircher), 20,
425n., 474, 475, 477n.
Itzcóatl, 64, 209
Jacob, 457, 488
Jacobo I de Inglaterra, 224
Jadanov, Andrei Alejandrovich,
526
Jakobson, Roman, 314
Jámblico, 222, 334
Jano, 437
Jansenio, (Cornelio Jansen),
518
Jarry, Alfred, 426
Jasón, 372
Jáuregui, Juan de, 78, 326, 328
Jefferson, Thomas, 30
Jenofonte, 473
Jeremías, 462
Jerusalén liberada, La (Tasso),
327
Jésuites en Chine, Les (Etiem-
ble), 59n.
Jesús, 56, 140, 462, 463, 465,
490, 515, 583
Jonas, Hans, 230n.
Jones, Iñigo, 202
Jonson, Ben, 202
Joyce, James, 105
Juana de Asbaje (Nervo), 11
Juan José de Austria, 33, 129,
188, 245, 246
Juan II de Portugal, 343
Juan IV de Portugal, 523
Juan Sáenz del Cauxi (anagra-

- ma de Juana Inés de la Cruz), 347
- Juárez, Benito, 27, 89
- Juárez, Luis, 206
- Judas, 515
- Judith, 394
- Julia, 394, 555
- Junco, Alfonso, 102, 518, 603
- Jung, Carl Gustave, 95
- Juno, 232, 254, 462
- Júpiter, 120, 191, 197, 215, 220, 232, 253, 462, 486, 498, 544
- Justine ou les malheurs de la vertu* (Sade), 172
- Justino Mártir, 230
- Juvenal, Décimo Junio, 116, 328
- K'ang-hsi, 59
- Kant, Emmanuel, 30, 501
- Ketten, Juan Miguel van der, 240
- Kepler, Johannes, 70, 224, 334, 337, 344, 474, 501
- Kikaku, Enamoto, 396
- Kingsley, Charles, 548n.
- Kino, Eusebio Francisco, 105, 272n., 341, 342, 343, 344, 346, 347, 356
- Kircher, Atanasio, 70, 224, 225, 230, 234, 236, 237, 238, 239, 316, 317, 319, 320, 329, 335, 336, 338, 339, 344, 424, 425, 426, 427, 461, 464, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 485, 486n., 489, 490, 491, 492, 496, 501, 544, 607
- Klein, Robert, 276n., 278, 489n., 506
- Klibansky, Raymond, 506
- Kristeller, Paul Oskar, 279n., 280
- Labé, Louise, 223
- Lactancio, Firmiano, 60, 329, 460, 461
- Lafaye, Jacques, 51, 55, 58, 210
- Lafuente, Modesto, 245n., 453n., 454
- Laguna, marqués de la, y conde de Paredes (Tomás Antonio de la Cerda), 39, 43, 64, 175, 192, 196, 203, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 217, 219, 220, 245, 248, 249, 254, 255, 256, 258, 263, 266, 311, 342, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 404, 434, 435, 442, 528, 556, 559, 574, 606, 607
- Lawrence, D. H., 105
- Le Brun, Charles, 202
- Leconte de Lisle, Charles, 548n.
- Legaspi y Velasco, García de, 413
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 60, 237, 339
- Leisegang, H. D., 230
- Lenin, V. I., 602
- León, fray Luis de, 314, 326, 471, 503, 627
- León Marchante, Manuel de, 327, 406, 409, 416
- Leonard, Irving A., 43, 65, 70, 83, 105, 171n., 323, 324, 337, 338, 341n., 342n., 345, 527, 528, 566n.
- Leopoldo I de Alemania, 129
- Leovigildo, 453, 454, 455
- L'Erotique des Troubadours* (Nelli), 265n.
- L'Espagne de Charles Quint* (Chaunu), 199
- Lévi-Strauss, Claude, 543
- Lewis, C. S., 272n., 274n., 500, 501
- Lezamis, José de, 522, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 586, 587, 600
- Libra astronómica y filosófica* (Sigüenza), 338, 344
- Libro de profesiones*, 116, 175, 598

- Licofrón, 77
 Licurgo, 270
 Lida, Raimundo, 11, 318
Li Ki, Libro de los ritos, 252
 Lin-Biao, 629
Lindo don Diego, El (Moreto), 431
 Liríope, 462
Literatura europea y Edad Media latina (Curtius), 74n.
 Lombardo, Pedro, 330
 López de Ayala, Pero, 192
 López Portillo, Margarita, 12
 López Velarde, Ramón, 71, 382
 Lorencillo, 246
Love's Labour's Lost (Shakespeare), 223
 Lovejoy, Arthur O., 427, 493, 501, 502
 Lucano, Marco Anneo, 116, 328
 Lucrecia, 394, 555
 Lucrecio, Tito Caro, 16, 328, 333
 Lugones, Leopoldo, 411, 620
 Luis XIV, 43, 247, 337, 352
 Luis el Santo de Francia, 192
 Luisi, Luisa, 12
 Luján, Micaela de, 370
 Lutero, Martin, 46
 Luzbel, 616
 Macrobio, Teodosio, 217, 235, 275, 316, 329, 333, 472, 475, 476n., 480, 481, 493, 513n., 544
Magnes, sive de arte magnetica (Kircher), 544n.
Magneticum naturae regnum (Kircher), 544n.
 Maldonado Zapata, Catalina, 104n.
 Malenkov, Giorgy, 526, 527
 Mallarmé, Stéphane, 77, 470, 471, 505
 Mancera, marquesa de (Leonor Carreto), 99, 128, 129, 130, 131, 132, 153, 154, 181, 182, 184, 187, 188, 190, 207, 259, 289, 355, 375, 394, 395n., 401, 576
 Mancera, marqués de (Antonio Sebastián de Toledo), 39, 90, 129, 130, 132, 140, 141, 153, 154, 182, 186, 187, 188, 204, 207, 259, 351, 557, 563, 575, 583
 Mandelstam, Nadescha, 526
Manifiesto cristiano en favor de los cometas (De la Torre), 342
Manifiesto filosófico contra los cometas (Carlos Sigüenza y Góngora), 341
Mannerism (Sharman), 77n.
 Manrique de Lara, Luisa (sor Magdalena de Jesús), 204
 Manrique de Lara, María Inés, 204
 Manrique, Gómez, 192
 Manrique, Jorge, 192
 Mantua, duques de, 192
 Maquiavelo, Nicolás, 37, 338
 Marcial, Cayo Valerio, 16, 328
 Margarita de Austria, 200
 Margarita Ignacia, sor, 84n., 534n.
 María Luisa de Orléans, 253, 442, 443
 Maria y Campos, Armando de, 441
 María (Virgen), 416, 417, 419, 429, 457, 463, 465, 583, 595
 Mariana de Austria, 129, 130, 188, 204, 249, 258, 312, 351, 409, 442, 451, 557
 Mariana de Neoburgo, 259, 556, 574
 Mariana, Juan de, 337, 440, 453
 Marino, Juan Bautista, 75, 105, 328
 Marrou, H. T., 548n.

- Marte, 254
 Martín de la Plaza, Luis, 381
 Martínez de Santolaya, Fernando, 102
 Marvell, Andrew, 378, 487
 Marx, Karl, 34, 36, 609, 610
Máscara del Imperio mexicano (Ramírez de Vargas), 82
 Mata, Juan de, 100, 101, 110, 126, 127, 128, 138, 154, 187
 Maura, Gabriel Gamazo, duque de, 129n., 130n., 133, 134, 188n., 245n., 286, 351n.
 Maximiliano I, 200
 Maximiliano de Habsburgo, 62
 Maynard, François, 383
 Maza, Francisco de la, 92n., 174, 176, 179n., 207, 240, 304, 305, 306, 307, 325, 346, 553, 573n.
 Médicis, familia, 137
 Medinaceli, duque de (Juan Tomás de la Cerda), 33, 188, 192, 203, 204, 220, 245, 246, 262n., 263, 343, 348, 351, 556, 559
 Medina de las Torres, duque de, 247
 Melo, Francisco Manuel de, 328
Melopeo y maestro, El (Cero-ne), 175, 310
Memorias (Villars), 247
 Méndez Plancarte, Alfonso, 11, 72, 73, 80, 89, 91, 92, 97, 102, 147, 149, 155, 184, 186, 191, 204, 248, 249, 255, 257n., 258, 260, 269, 272, 284, 289, 290, 292, 295, 297, 301, 304, 305, 311, 312, 324, 325, 327, 330, 343, 346, 353, 365, 366, 367, 373, 375, 378, 381, 393, 398, 401, 402n., 404, 406, 407, 409, 411, 416, 423n., 438, 444n., 451, 452n., 453, 455, 465, 469n., 471, 483, 487, 491, 493, 603
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 72, 143, 240, 250, 311, 364, 366, 371, 384, 385, 409, 437
 Meneses, Sebastiao César de, 536
 Mendoza, Ana de (Princesa de Eboli), 350, 351
 Mera, Juan León, 364
 Mercurio, 254, 559
 Mercurio Trismegisto, véase Hermes Trismegisto
 Merlo, Juan Carlos, 182n., 363, 367, 476n.
 Mersenne, Marin, 224, 490
 Mesonero Romanos, Ramón de, 436
Metamorfosis, Las (Ovidio), 222, 290, 291n., 462
Métrica española (Navarro Tomás), 326n., 406n.
México a través de los siglos (Riva Palacio), 246n.
México viejo, 1521-1821 (González Obregón), 307
 Mier, fray Servando Teresa de, 30, 31, 58
 Miguel Angel Buonarroti, 283, 307
 Milton, John, 339
 Mineidas, 486
 Minerva, 191, 215, 229, 559
 Minos, 437, 438, 440
 Minotauro, 437
 Mira de Amescua, Antonio, 172, 448, 449, 616
 Miranda, Juan de, 174, 237, 306, 307, 308, 309, 310, 324, 325, 329, 330, 332, 356, 357, 487, 559
 Mirandola, Octaviano de la, 115, 116, 310, 324
Miroir, essai sur une légende scientifique, Le (Baltrusaitis), 490n.
 Mistral, Gabriela, 12

- Moctezuma Ilhuicamina, 64, 209
 Moctezuma Xocoyotzin, 23, 64, 201
 Moir, Duncan, 431, 432
 Moisés, 59, 209, 221, 234, 261
 Moldenhauer, Gerardo, 476n.
 Molière, (Juan Bautista Poquelin), 202
 Molina, Luis de, 331, 439, 518
 Molinari, Ricardo, 405
 Momigliano, Arnoldo, 548n.
 Monclova, conde de (Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega), 350, 437
Monarquía española (Rivarola), 205
Monarquía indiana (Torquemada), 459
 Monet, Claude, 611
 Montaigne, Michel Eyquem, señor de, 333, 338
 Montemayor, Jorge de, 327
 Monterde, Francisco, 434, 435
 Montesinos, José F., 302n.
 Montfort, Simón de, 135
 Moreto y Cabaña, Agustín, 326, 431, 433, 438, 441
 Morley, Samuel, 317n.
 Morse, Richard M., 34, 37, 46n., 49n.
 Moya de Contreras, Pedro, 39, 464
 Mozart, W. Amadeus, 236
Muerte sin fin (Gorostiza), 500
 "Mundo en el sueño, El" (Vossler), 476n.
Mundus subterraneus (Kircher), 544n.
 Muriel, Josefina, 168, 169n., 170, 173n.
 "Musique en Espagne (Siècle XVII), La" (Subira), 312n.
Musurgia universalis (Kircher), 316, 317, 319, 486n.
Mythologiae (Conti), 336
 Nabucodonosor, 495
 Narciso, 358, 359, 462, 463, 464, 465, 466, 467
 Napoleón, 30, 31
 Navarro Tomás, Tomás, 326n., 366, 405, 406n., 411, 620
 Navarro y Calvo, Francisco, 476n.
 Navarro Vélez, Juan de, 560
 Nebrija, Antonio de, 47, 326
 Nelli, René, 265n., 266, 267n.
 Neptuno, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 229, 232, 234, 236, 241, 338, 437, 458
 Neruda, Pablo, 441
 Nerval, Gérard de, 60
 Nervo, Amado, 11, 304, 403
 Nevares, Marta de, 186
 Newton, Isaac, 339, 490
 Nezahualcóyotl, 71, 328n.
 Nicéforo Calixto, 423n.
 Nictimene, 95, 486
 Niebla, conde de, 269
 Nietzsche, Federico, 173
 Nithard, Juan Everardo, 33, 130
 Nock, A. D., 222n., 464n.
Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica (Quevedo), 333
Nova de universis philosophia (Patrizi), 46
Novedades, 441n.
 "Nuevos datos para la biografía de sor Juana" (Schons), 323n., 355n., 598n.
 Numenio, 385
 Núñez de Miranda, Antonio, 12, 91, 105, 123, 141, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 167, 184, 331, 356, 368, 384, 522, 528, 532, 534, 538, 541, 545, 546, 552, 553, 554, 555, 557, 561, 574, 575, 576, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587,

- 588, 589, 590, 591, 592, 393,
595, 596, 598, 600, 606, 607
- Núñez y Domínguez, José de J.,
205
- Obeliscus Aegyptiacus* (Kircher), 486n.
- Obras* (Salazar y Torres), 410
- Obras escogidas* (Toussaint),
365
- Obras selectas de la célebre monja de México* (Mera), 364
- "Observaciones sobre la obra de sor Juana Inés de la Cruz" (Cossío), 399n., 409, 410
- Octava Maravilla, La* (Ribera), 82
- Odisea, La* (Homero), 472
- Oedipus Aegyptiacus* (Kircher), 225, 237, 316, 424, 425, 480, 486n.
- Oeuvres Poétiques* (Tyard), 284
- Officina* (Textor), 336
- O'Gorman, Edmundo, 25
- Oliva, Juan Paulo, 528
- Olivas, Martín de, 127
- Olivares, Gaspar de Guzmán, conde-duque de, 39, 247
- Onfalia, 513n.
- Opis, 217, 232
- Oración fúnebre* (Carlos Sigüenza y Góngora), 89
- Orestes, 547n.
- Orfeo, 461
- Orizaba, conde de, 167
- Orlando furioso* (Ariosto), 327, 416
- Oropesa, conde de (Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Portugal), 33
- Ortega Medina, Juan Antonio, 92n.
- Ortega y Gasset, José, 297, 340, 612
- Orve y Arbieta Juan de, 89, 98, 363, 558, 559, 561, 562
- Osiris, 112, 222, 229, 233, 234, 423, 425
- Ovidio, 68, 94, 116, 185, 215, 217, 232, 235, 290, 291, 328, 336, 462, 463, 466
- Oviedo, Juan de, 141, 150, 153, 154, 155n., 156n., 167, 181, 184, 190, 356, 522, 527, 534, 552, 553, 576, 579, 580, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 591, 592, 595, 596, 600, 602
- Pacheco de Narváez, Luis, 417
- Pagan and Christian in an age of Anxiety* (Dodds), 385n.
- Palacio Nacional de México, El* (Valle-Arizpe), 171n.
- Palafox y Mendoza, Juan de, 39, 80, 521, 536
- Palavicino, Francisco Xavier, 84, 535
- Palés Matos, Luis, 418
- Palladas de Alejandría, 547n., 548n.
- Pan, 446
- Panegírico de la paciencia* (Sandoval y Zapata), 81
- Panofsky, Erwin, 75, 506
- Papel de Poesía*, 308
- Paravicino y Arteaga, Hortensio Félix, 514
- Paredes, condesa de y marquesa de la Laguna (María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga), 89, 132, 138, 175, 192, 204, 220, 255, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 268, 270, 271, 283, 284, 285, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 304, 305, 309, 310, 341, 343, 349, 355, 363, 371, 375, 392, 395, 408, 434, 442, 444, 451, 452, 516, 532, 553, 556, 557,

- 559, 560, 561, 562, 575, 578,
593, 604, 607, 621, 622, 626
- Paredes, José de, 103
- Parménides, 332
- Pascal, Blas, 96, 151, 331, 502,
503, 504, 505, 518, 590
- Pastor Fido* (Guarini), 327
- Pastrana, duque de (Príncipe
de Eboli), 350, 351
- Patrizi, Francesco, 461, 489
- Pausanias, 213, 215
- Péguy, Charles, 548n.
- Pelagio, 331, 518
- Pellegrini, Matteo, 78
- Pellicer de Ossau, José de, 326
- Penélope, 286
- Pepys, Samuel, 316
- Peras del Olmo, Las* (Paz), 92n.,
450n.
- Pereda, Antonio, 392
- Peregrinación de Filotea al San-
to templo y monte de la Cruz*
(Palafox), 536
- Pérez Caro, Ignacio, 352
- Pérez de Guzmán, Fernán, 192
- Pérez de Montalbán, Juan, 528
- Pérez de Montoro, José, 327,
371, 372, 406, 561
- Pérez de Moya, Juan, 214, 336
- Pérez de Sato, Melchor, 323
- Persio, Flaco Aulo, 116, 328
- Petición de Antonia e Inés Ruiz,
primas hermanas de sor Jua-
na...* (Cervantes, E.), 104n.
- Petrarca, Francisco, 132, 137,
149, 279, 280, 282, 300, 302,
303, 327
- Pfandl, Ludwig, 13, 14, 92, 93,
94, 95, 172, 173, 260, 366, 367,
603, 604, 605, 606
- Philosophy of Marsilio Ficino,
The*, (Kristeller), 279n.
- Phonurgia nova* (Kircher),
317n.
- Picasso, Pablo, 626
- Pico de la Mirandola, Giovan-
ni, 60, 116, 221, 224, 227, 234,
235, 344, 461
- Picón-Salas, Mariano, 345
- Pilatos, Poncio, 394
- Pimandro*, 221, 225, 226, 228,
464n., 480, 481
- Pinturicchio (Bernardo di Bet-
to), 234
- Piramo, 297, 394
- Pirandello, Luigi, 435
- Pitágoras, 316, 332, 472
- Platón, 59, 60, 61, 136, 137, 221,
222, 275, 279, 280, 281, 288,
314, 333, 364, 461, 472, 490,
493, 494, 502, 609, 610
- Plauto, 116
- Plinio el Joven, 328
- Plinio el Viejo, 217, 328, 336
- Plotino, 221, 275, 333, 385, 387,
493, 516
- Plutarco, 222, 260, 333, 336
- Plutón, 486
- Poemas inéditos, desconocidos
y muy raros* (Toussaint), 365
- Poesías líricas de Lope de Ve-
ga I* (Montesinos), 302n.
- Poésie Savante: "El sueño",
deuxième leçon, La* (Ricard),
476n.
- Poetas novohispanos* (Méndez
Plancarte), 72, 80n., 407n.,
438n.
- Poètes du XVI^e siècle* (Sch-
midt), 284n.
- Poétesse mexicaine du XVII^e
siècle, Une* (Ricard), 476n.
- Poitiers, Diana de, 223, 283
- Polifemo, 123, 219, 415
- Polimnia, 390
- Política indiana* (Solórzano Pe-
reira), 55
- Pollin, Alice M., 314n., 318
- Polo de Medina, Salvador Ja-
cinto, 186, 299, 326 402

- Pomona, 442, 444
 Pompeyo, 394
 Pope, Alejandro, 256, 277, 494
 Popper, Karl Raimond, 339
 Porcia, 394, 555
 Porfirio, 275, 516
 Poseidón, 229
 Pound, Ezra, 77, 462
Primavera indiana (Sigüenza), 63
 "Primer retrato de sor Juana" (De la Maza), 304n.
Príncipe, El (Maquiavelo), 37
 Proclo, 275, 276, 493n., 544n.
Prodomus Coptus (Kircher), 225
 Prometeo, 221
 Proporcio, 116, 136, 281, 328
 Proust, Marcel, 105, 376
Psiquis y Cupido (Calderón), 463
 Ptolomeo, Claudio, 335, 500, 547n.
 Ptolomeo, Filadelfo, 422, 490
 Ptolomeo, Soter, 229, 423
 Puccini, Dario, 96, 148, 511n., 524, 525, 526, 532
 Puente, Luis de la, 329, 330
 Putifar, 456
 Quesada, Bartolomé de, 413
Quête d'Isis, La (Baltrusaitis), 221n., 423n.
 Quetzalcóatl, 51, 52, 58, 64, 210, 458, 462
Quetzalcóatl et Guadalupe (Lafaye), 51n., 58n.
 Quevedo, Francisco de, 74, 75, 80, 81, 105, 158, 186, 250, 268, 302, 307, 325, 326, 328, 333, 368, 379, 381, 382, 390, 400, 401, 402n., 408, 410, 411, 463, 471, 474, 487, 621, 624, 625
Quijote de la Mancha, Don (Cervantes), 14, 327
 Quitiliano, Marco Fabio, 328
 Racan, (Honorat de Bueil) marqués de, 383
 Racine, Jean, 76, 95, 202, 339
 Ramírez, Beatriz, 97, 129
 Ramírez de Santillana, Isabel, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 110, 115, 126, 129, 152, 166, 167
 Ramírez de Santillana, Pedro, 99, 100, 104, 115, 116, 126, 128, 129, 167, 287
 Ramírez de Vargas, Alonso, 82, 327, 407, 408, 451
 Ramírez de Villena, Felipe ("España"), 354
 Ramírez España, Guillermo, 90, 93, 96, 101, 102, 103n., 128
 Ramírez, Josefa, 100, 101, 103, 104, 127, 152
 Ramírez, María, 100, 101, 102, 103, 126, 127, 152, 187
 Ramírez, Miguel, 97
Rape of the Lock, The (Pope), 277
 Rea, 232
 Rea, Domingo de la, 354, 601
 Recaredo, 454
Regards sur le monde actuel (Valéry), 43
Reglas y constituciones que por autoridad apostólica..., 175, 176
 Reilly, Conor P., 224n., 317n., 319, 425n.
 "Relación del tumulto acaecido en México el año de 1692" (Genaro Gacia ed.), 567n.
Religion Romaine Archaïque, La (Dumézil), 218n.
Religions Orientales dans le Paganisme Romain, Les (Cumont), 229n.
 "Reminiscences of Góngora in

- the works of sor Juana" (Gates), 469n.
- Renacimiento*, El, 307
- Rendón, Beatriz, 99
- República*, La, (Platón), 475, 476n., 494n.
- Révélacion d'Hermes Trismégiste*, La (Festugière), 222n., 460n., 479n.
- Reverdy, Pierre, 79
- Reyes, Alfonso, 391, 471
- Ribera, Anastasio Pantaleón de, 186, 326, 408
- Ribera, Diego de, 82, 99, 139, 327, 409
- Ricard, Robert, 55, 84n., 91, 151, 476, 481, 483, 490, 498, 511n., 512
- Ricci, Matteo (Li Ma-tou), 60
- Rig Veda*, 95
- Rimas*, (Lope de Vega), 370
- Rioja, Francisco de, 326
- Riva Palacio, Vicente, 120n., 246n.
- Rivarola y Pineda, Juan Félix Francisco, 205
- Rivera Cambas, Manuel, 246n.
- Rivera, Diego, 200
- Rivers, Elías L., 367
- Rivers, Georgina Sabat de, 12, 367, 474
- Robespierre, Maximilien de, 30
- Robin, León, 494n.
- Robles, Antonio de, 106, 131n., 172, 186, 188, 348, 526, 530, 570, 585
- Rohde, Erwin, 136, 472
- Rojas, Fernando de, 326, 378, 431, 433
- Rojas Garcidueñas, José, 407n., 451n.
- Romancero*, 326, 399
- Romero de Terreros, Manuel, 205
- Ronsard, Pierre de, 223, 283, 339
- Rosicrucian Enlightenment*, The (Yates), 60n.
- Rousseau, J. Jacobo, 440
- Rozas, Juan Manuel, 503n.
- Rubens, Paul, 198, 202
- Rubio Mañé, Ignacio, 38, 39, 40, 153, 193, 195n., 203n., 204n., 205, 246n., 350n., 352n., 567n., 571n., 572n.
- Rufino, 423n.
- Ruiz de Alarcón, Juan, 69, 73, 326, 378, 399
- Ruiz Lozano, Antonia, 104n., 110n., 152, 179
- Ruiz Lozano, Diego, 97, 100, 101, 104, 109, 110, 112, 113, 116, 117, 126, 129, 152, 166
- Ruiz Lozano, Diego, el Mozo, 100, 104, 110, 126
- Ruiz Lozano, Inés, 104n., 152, 179, 183, 521
- Ruiz Naufal, Víctor M., 599n.
- Saavedra Fajardo, Diego de, 484n.
- Safo, 364, 609
- Sahagún, Bernardino de, 55, 58, 63, 457
- Sainetes de sor Juana* (Monterde), 434n.
- Saint-Simon, Luis de Rouvroy, duque de, 205
- Salayzes, Felipe de, 347
- Salazar y Torres, Agustín de, 80, 81, 297, 327, 407, 410, 421, 435, 436, 451
- Salceda, Alberto G., 91, 96, 97n., 133, 143, 144, 206, 315, 365, 434, 594n., 603
- Sálmacis, 290
- San Agustín, 68, 121, 217, 281, 330, 440, 461, 514, 518, 586, 595
- San Antonio, 329, 423

- San Bernardo, 452, 512
 San Buenaventura, 329
 San Cirilo, 547n.
 Sánchez, Miguel, 63
 Sandoval, Gaspar de, 313
 Sandoval y Zapata, Luis de, 63, 76, 80, 81
 San Francisco de Sales, 536, 586
 San Gregorio Niceno, 385n.
 San Hermenegildo, 453
 San Ignacio, 595
 San Jerónimo, 329, 330, 539, 558
 San Jorge, 447
 San José, 173, 456, 457, 595
 San José, Isabel María de, 102, 103, 147, 150, 167, 179, 354, 601, 629
 San José, Juana de, 179
 San Juan, 511
 San Juan Crisóstomo, 514
 San Isidro, 330
 San Luis Gonzaga, 192
 San Marcos, 58
 San Mateo, 462
 Sannazzaro, Jacobo, 72, 327, 334
 San Pablo, 56, 332, 466, 519, 548, 616
 San Pedro, 406, 409, 416, 417, 421, 595
 San Pedro, Diego de, 399
 Santa Catarina, 68, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 562, 563, 565, 577, 592, 595, 606, 628
 Santa Clara, Antonia de, 172
 Santa Rosa, 595
 Santa Teresa, 108, 286, 329, 384, 406, 519, 617
 Santa Úrsula, 527
 Santiago, conde de, 186
 Santillana, Gabriel de, 82, 408, 409
 Santillana, marqués de, (Íñigo López de Mendoza), 192
 Santo Tomás, apóstol, 55, 64, 210, 458
 Santo Tomás de Aquino, 276, 329, 330, 331, 444n., 462, 494, 514, 543
 Sarmiento, Martín, 340
 Sartre, Jean Paul, 260
 Satanás, 453, 463
Saturnales (Macrobio), 513n.
Saturn and Melancholy (Klibansky, Panofsky y Saxe), 506n.
Saturne: Croyances et Symbol (Klein), 506n.
 Saturno, 220, 232, 253, 279
 Saxe, Fritz, 506
 Scève, Maurice, 223, 283
 Schelling, Federico Guillermo, 627
 Schmidt, Albert-Marie, 284n.
 Schons, Dorothy, 12, 89n., 91, 92, 95, 96, 97, 98, 102n., 106, 128, 150n., 175, 257, 323, 354, 355n., 366, 518, 529, 534, 597, 598n., 601, 628
 Schopenhauer, Arturo, 542
 Schott, Gaspar, 425n., 477n., 478, 479
 Schultz, Frida, 12
 Segel, Harold B., 76
Segunda Celestina, La (Vera Tassi), 435, 436
 Segura, Francisco de, 352
 Segura, Francisco Ildefonso de, 534, 535
Seis calas en la expresión literaria española (Alonso), 445n.
Semblanza de sor Juana (Abreu), 92n.
 Séneca, 116, 328, 333
 Sentís de Chavarría, Juan, 153
 Serapis, 229, 234, 423, 424, 425
Sermones varios (Vieyra), 524n.
 Serrano de Pereda, Manuel, 534

- Seth, 233
Seven Deadly Sins, The (Bloomfield), 222n.
 Sévigné, María de Rabutin-Chantal, marquesa de, 205
Séville et l'Atlantique (Chau-nu), 32
 Sexto Empírico, 333
 Shakespeare, William, 223, 302, 339
 Sharman, John, 77
 Shiva, 425
 Sidney, Philip, 223, 227
 Sigalión, 218
Siglo de Oro en las selvas de Erifile (Balbuena), 73, 327
Siglos de oro: el teatro 1492-1700 (Wilson y Moir), 431n.
 Sigüenza y Góngora, Carlos, 56, 63, 64, 65, 70, 82, 89, 172, 173, 175, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 224, 229, 236, 238, 239, 240, 248, 254, 323, 327, 332, 335, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 352, 366, 458, 462, 530, 557, 566, 568, 569, 572, 600, 613, 616
 Silio Itálico, 328
 Silva y Mendoza, Gregorio María de, (duque del Infantado), 571n.
 Simón el Mago, 230, 547
 Sinesio de Cirene, 547n., 548n.
 Siringa, 446
 Sísifo, 185
 "Situación económica y social hasta 1750" (Florescano y Gil), 33n.
 Skinner, Quentin, 440n.
 Soares, Antonio, 528
Société de Cour, La (Elias), 44n.
 Sócrates el Escolástico, 423n.
 Sofía, 231
 Sófocles, 329
Soledades (Góngora), 73, 469, 470, 499
 Solórzano Pereira, Juan de, 55
Some Bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz (Schons), 92
 "Some Obscure Points in the Life of sor Juana Inés de la Cruz" (Schons), 89n., 106n., 150n.
Somnium (Kepler), 474
Sor Juana ante la historia (De la Maza), 553n., 573n.
 "Sor Juana, ciencia y poesía" (Carilla), 469n.
Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca (Abreu), 92, 116n., 310, 324n., 365
Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México (Pfandl), 92n.
Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escogidas (Merlo), 182n., 363n.
Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del barocco messicano (Puccini), 96n., 511n.
 "Sor Juana y don Carlos" (De la Maza), 346n.
Sor Juana y el regateo de Abraham (Lida), 318n.
 Sosa, Francisco, 530, 531
 Sosa, Lope de, 399
 Sóstrato, 490
 Soto de Rojas, Pedro, 326
Sources Occultes du Romantisme, Les (Viète), 239n.
 Sozemene, 423n.
Spaccio della bestia trionfante (Bruno), 223, 236
 Spense, Jonathan, D., 59n.
 Spenser, Edmund, 227

- Spinoza, Baruch, 339
Spiritual and Demonic Magic (Walker), 276n.
 Sponde, Jean d', 75
 Stahl, William Harris, 472n., 476n.
Stanze, la Parola e il fantasma nella Cultura Occidentale (Agamben), 275n.
 Stevens, Wallace, 79
 Suárez, Catalina, 105
 Suárez, Francisco, 49, 330, 331, 334, 439n., 440.
 Subira, José, 312n.
"Sueño" de sor Juana Inés de la Cruz, El (Rivers), 474
"Sueño de un sueño, El" (Gaos), 487n., 497
Sueño, El (Méndez Plancarte), 469n.
Sueños (Quevedo), 474
 Suidas, 423n.
Supervivencia política novohispana, La (O'Gorman), 26n.
 Sur, 11, 92
 Tácito, 329
 Tait, Hugh, 226n.
 Tansillo, Luigi, 327
 Tántalo, 185
 Tarquino, 394
 Tasso, Torcuato, 72, 76, 327, 328
 Taylor, René, 226
Teatro de evangelización en Nueva España (Arróniz), 407n.
Teatro de los dioses de la gentilidad (Vitoria), 120n., 213, 217, 227, 336
"Teatro de sor Juana Inés de la Cruz en Manila, en 1709" (De Maria y Campos), 441n.
Teatro de virtudes políticas (Sigüenza), 64, 205, 207, 208, 210, 346
Teatro en Nueva España en el siglo XVI, El (Rojas Gardiueñas), 407n., 451n.
Tenth Muse Lately Sprung Up (Bradstreet), 364
 Teodidacto, 478, 479, 480
 Teodosio, 423
 Teófilo, 423
 Teón, 547n.
 Terrazas, Francisco de, 72, 74, 76, 86
 Tertuliano, Quinto Septimio Florete, 230
 Teseo, 372, 437, 438, 439, 440, 441
Testamento de sor Juana Inés de la Cruz, El (Cervantes, E.), 90n., 102n.
 Textor, Ravisio, 120n., 217, 227, 336
Theatre of the World (Yates), 226n.
 Thot, 222, 225, 460
 Tíbulo, Albio, 116, 328
Timeo (Platón), 222, 275, 276, 494n.
 Timoneda, Juan de, 449
 Tineo, Luis, 263
Tirano Banderas (Valle-Inclán), 200
 Tiraquelio (André Tiraqueau), 233
 Tiresias, 463
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 448, 616
 Tisbe, 297, 394
 Tízoc, 209
 Tonantzin, 63
 Torquemada, Juan de, 71, 336, 459
 Torre, Martín de la, 342
 Torres, fray Miguel de, 100, 150n., 183, 521, 522, 525, 527, 534, 551, 573n., 586, 587, 600

- Torres, José Diego, de 100, 101, 104
- Torres, José Miguel de, 100, 101, 102, 104, 183, 521
- Torres Naharro, Bartolomé, 398
- Tours, Gregorio de, 453
- Toussaint, Manuel, 11, 188n., 206, 214, 240, 347, 365
- "Toward an Understanding of Cerone's *El melopeo y maestro* (Pollin), 314n.
- Trabulse, Elías, 342n.
- Trillo y Figueroa, Francisco de, 474, 475
- Triunfo parténico* (Sigüenza), 344, 347, 407
- Trofeo de la justicia española* (Sigüenza), 352, 353, 558
- Trotsky, L., 602, 629
- Troubadours, The* (Briffault), 265n.
- Tyard, Pontus de, 223, 225, 283, 284
- Ulloque, Lope de, 102
- Unamuno, Miguel de, 98, 391
- Universal, El*, 324n.
- Urzaiz Rodríguez, E., 92n.
- Valbuena Prat, Ángel, 329, 398n.
- Valdés Leal, Juan de, 392
- Valdés, Lucas de, 309, 310, 559
- Valdivielso, José de, 326, 406, 416, 449
- Valenzuela, Fernando de, 33, 130, 187, 351
- Valeriano, Pierio, 120n., 217, 218, 235, 336, 464, 477
- Valéry, Paul, 43, 94, 298, 314
- Valle-Arizpe, Artemio de, 171
- Valle-Inclán, Ramón del, 200
- Valle, marqueses del, 570
- Valle y Caviedes, Juan del, 327
- Valois, familia de, 222, 283
- Valor perseguido y la traición vengada, El* (Pérez de Montalbán), 528
- Vega, Lope de, 74, 80, 81, 186, 227, 250, 268, 289, 298, 302, 311, 313, 325, 326, 327, 348, 368, 370, 379, 391, 394, 400, 402n., 406, 409, 410, 411, 431, 441, 448, 449, 453, 462, 463, 465, 466, 555, 616, 620, 621, 624, 625
- Vega y Vique, José de, 356
- Velázquez de la Cadena, Diego, 442
- Velázquez de la Cadena, Pedro, 153, 155, 166, 167, 190, 258
- Velázquez, Diego, 202, 435
- Venus, 146, 220, 235, 254, 442, 496
- Vera Tassis, Juan de, 435, 436
- Veragua, duque de (Pedro Nuño Colón de Portugal), 186, 187, 189, 258, 394, 395n.
- Verdadero dios Pan, El* (Calderón), 463
- Vermeer, Jan, 611
- Versions of Baroque* (Warnke), 75n.
- Vetancourt, Agustín de, 105
- Viate, Auguste, 239n.
- Vicente, Gil, 327, 449
- "Vida conventual de sor Juana, La" (De la Maza), 176n.
- Vida del venerable padre Pedro de Arellano y Sosa* (Eguilara), 553n.
- Vida ejemplar... del venerable padre Antonio Núñez de Miranda* (Oviedo), 155n.
- Vida es sueño, La* (Calderón), 468, 474
- Vida social de Nueva España, La* (Romero de Terreros), 205
- Vida y reinado de Carlos II*

- (Duque de Maura), 129n., 245n.
Vies et opinions des philosophes (Diógenes Laercio), 273n.
 Vieyra, Antonio de, 133n., 183, 328, 331, 387, 452, 453, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518, 520, 523, 524, 525, 526, 527, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 539, 549, 558, 561, 562, 574, 580, 590, 607, 629
 Vidara, Juan de, 453n.
 Vigil, José María, 439
 Villalpando, Cristóbal de, 309
 Villamediana, conde de (Juan de Tassis y Peralta), 78, 122, 326, 503n., 504
 Villars, marqués de, 247
 Villaurrutia, Xavier, 11, 307, 365
 Villegas, Esteban Manuel de, 326
 Viliena, Francisco de, 103, 104
 Villena, José Felipe, 104
 Virgilio Marón, Publio, 116, 185, 215, 327, 328, 395, 481, 491
 Vishinsky, Andrei, 596
Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro (Gallego), 336n.
Vita Nova (Dante Alighieri), 276, 278
 Vitoria, Baltasar de, 120, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 227, 229, 232, 235, 236, 291, 325, 327, 332, 336, 439
 Vossler, Karl, 148, 248, 365, 367, 431, 437, 475, 476, 483, 485, 486, 487, 489, 491, 500
 Vulgata, 462
 Waley, Arthur, 450
 Walker, D. P. 59, 276n.
 Wallace, Elizabeth, 12
 Warnke, Frank, 75n.
 Weber, Max, 36, 37, 43, 258
 Wilde, Oscar, 172
 Wilson, E. M., 431n.
 Wölfflin, Heinrich, 74, 78
 Xirau, Ramón, 498
 Yates, Frances, A., 60, 222n., 223, 224, 225, 226n., 235, 424n., 425n., 461n., 477
 Yeats, W. B., 60
 Zenón, 275
 Zeus, 122, 123
 Zoroastro, 460, 461

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO

Historia, vida, obra	11
Agradecimientos	19

Primera Parte

EL REINO DE LA NUEVA ESPAÑA

1. Una sociedad singular	23
2. El estrado y el púlpito	42
3. Sincretismo e Imperio	55
4. Una literatura trasplantada	68

Segunda Parte

JUANA RAMÍREZ (1648-1668)

1. La familia Ramírez	89
2. Sílabas las estrellas compongan	108
3. Los empeños de Juana Inés	126
4. La profesión.	143

Tercera Parte

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1669-1679)

1. La celda y sus celadas	165
2. Ritos políticos	193
3. El mundo como jeroglífico	212
4. La madre Juana y la diosa Isis	229

*Cuarta Parte*SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
(1680-1690)

1. Lisonjas y mercedes	245
2. Concilio de luceros	260
3. Religiosos incendios	283
4. El reflejo, el eco	304
5. Reino de signos	323
6. Diversa de sí misma	341

Quinta Parte

MUSA DÉCIMA

1. Oyeme con los ojos	363
2. Tinta en alas de papel	384
3. Arca de música	405
4. El tablado y la corte	431
5. El carro y el Santísimo	447
6. "Primero Sueño"	469

Sexta Parte

LAS TRAMPAS DE LA FE

1. Carta de más	511
2. La "Respuesta"	534
3. Y las respuestas	551
4. El asedio	566
5. La abjuración	582
6. Ensayo de restitución	609

<i>Indice onomástico</i>	633
------------------------------------	-----

NOTA FINAL

Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

Súmese como voluntario o donante y promueva este proyecto en su comunidad para que otras personas que no tienen acceso a bibliotecas se vean beneficiadas al igual que usted.

Para otras publicaciones visite:

www.lecturasinegoismo.com

Facebook: Lectura sin Egoísmo

Twitter: @LectSinEgo

o en su defecto escríbanos a:

lecturasinegoismo@gmail.com

Referencia libro:806



Octavio Paz

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe es mucho más que el mayor estudio que se haya dedicado a una figura central de la historia de la cultura en lengua española: es, también, uno de los títulos fundamentales de toda la obra de Octavio Paz. No se trata sólo del examen de un personaje concreto y apasionante, de una obra espléndida y singular; es, en el enmarcamiento de este personaje, el mundo de la Nueva España, núcleo esencial de nuestro común pasado colectivo, y, en la confluencia de la coherencia verbal del barroco, el pervivir de la tradición hermética, irrigando, desde un sustrato medieval, aquella poética y la sociedad que la sustenta. Más aún: en los dilemas personales a que se vio enfrentada sor Juana en los últimos años de su vida son reconocibles esquemas de comportamiento análogos a los que han pautado no pocas y a menudo sombrías páginas de la vida contemporánea. De ahí, en palabras del propio Octavio Paz, las coordenadas y el propósito de este libro capital: "la comprensión de sor Juana incluye necesariamente la de su vida y su mundo. En este sentido mi ensayo es una tentativa de restitución: pretendo restituir a su mundo, la Nueva España del siglo XVII, la vida y la obra de sor Juana. A su vez, la vida y la obra de sor Juana nos restituye a nosotros, sus lectores del siglo XX, la sociedad de la Nueva España en el siglo XVII. Restitución: sor Juana en su mundo y nosotros en su mundo".



608

ENSAYO

20 910 608



9 789686 005417